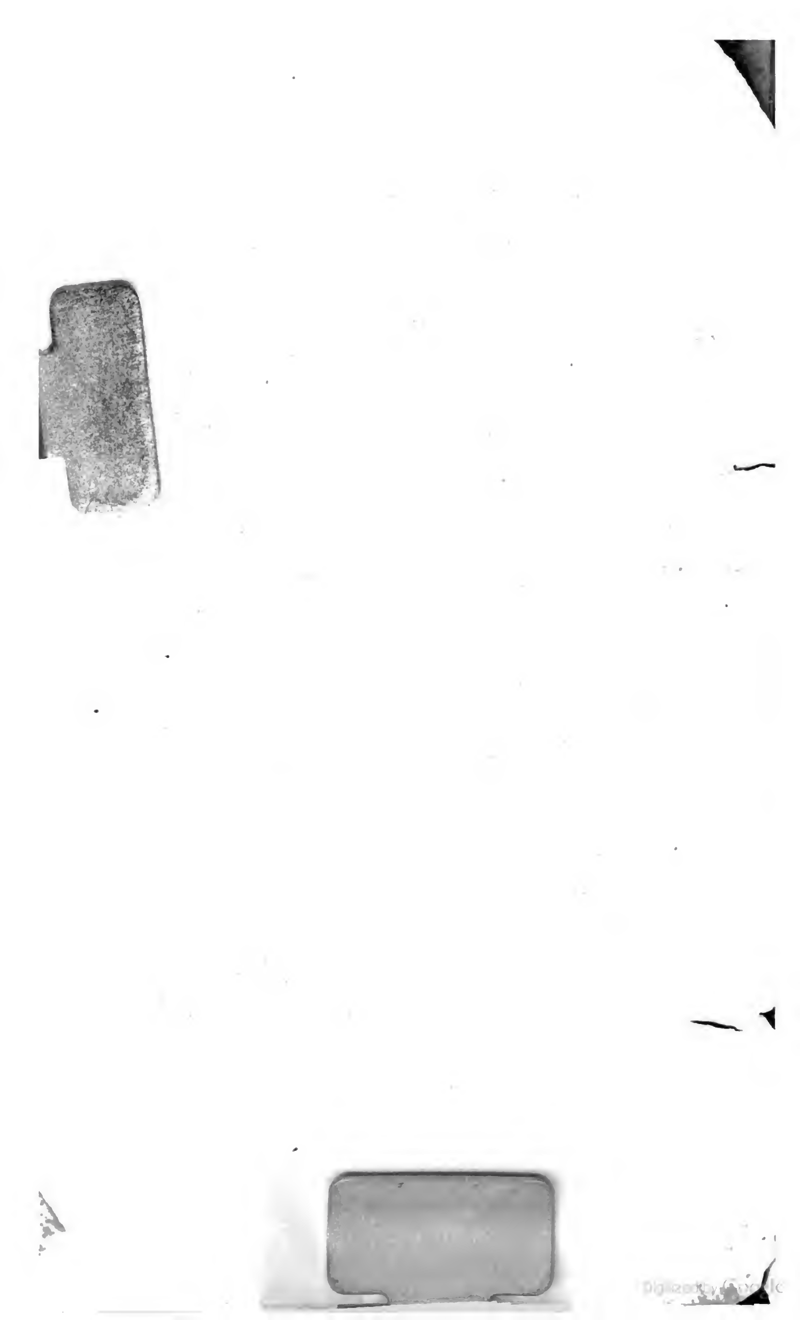
Über die rhymthmische Malerei der deutschen Sprache

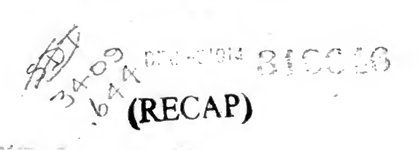
Johannes Minckwitz



VORWORT.

Die philosophische Fakultät zu Leipzig hat mir auf mein Ansuchen gestattet, für die nachfolgende Schrift mich der deutschen Sprache zu bedienen; ich wünschte diesz ausdrücklich, weil ich die Absicht hatte, für die zur Erwerbung der venia legendi bestimmte und öffentlich zu vertheidigende Dissertation einen Theil aus einer umfangreichen Untersuchung zu wählen, die mich seit vielen Jahren beschäftigte und die ich in der letzten Zeit für den Druck auszuarbeiten gedachte.

Es würde mir allerdings nicht schwer gefallen sein, unter Beschränkung des Stoffs eine lateinische Abhandlung ähnlichen Inhalts, etwa de versuum origine natura utilitate, abzufassen; allein die für eine solche Arbeit zu ziehenden Gränzen wären jedenfalls so eng gewesen, dasz der Gegenstand an seinem Interesse mehr als die Hälfte würde verloren haben. Der geehrten philosophischen Fakultät sage ich daher meinen Dank, dasz sie mir bereitwilligst gestattet hat, den Lesern in einem weiteren Kreise eine ihrer Theilnahme vielleicht desto würdigere Arbeit zu bieten.



Auszerdem habe ich noch eine zweite Ursache zum Dank gegen die Fakultät, weil sie verziehen hat was ich im Glauben, persönlich verletzt zu sein, in dem Anhange zu meinen 1850 gedruckten Bewerbungsschriften geäuszert: ich habe mich dort auf einigen Seiten durch Leidenschaftlichkeit zu ungerechten Beschuldigungen und zu Verunglimpfungen der Fakultät und einzelner Mitglieder fortreiszen lassen. Nachdem ich nun die letztgedachte Druckschrift schon seit mehreren Jahren aus dem Buchhandel zurückgezogen, sehe ich es gegenwärtig als meine Obliegenheit an, alle jene Invectiven zurückzunehmen und anzuerkennen, dasz die Fakultät in ihrem Rechte gewesen.

Die nachfolgende Schrift selbst umfaszt nur die Grundlage der hier begonnenen wissenschaftlichen Untersuchung; mehr darzubieten und die Beispiele sowie die Citate zu häufen (was hier und da wohl wünschenswerth gewesen sein möchte) verbot die Schranke des Drucks, die für dergleichen Fälle einzuhalten ist.

Leipzig, den 26. Februar 1855.

Dr. J. Minckwitz.

Die rhythmische Malerei

der

deutschen Sprache.

Erstes Hauptstück.

Einleitung und Entwickelung des Begriffes. Die Ausdehnung der rhythmischen Malerei über Poesie und Prosa.

§. 1.

Dem schönen Gedanken gehört eine schöne Form, eine solche allein ist im Stande das Gedachte auf die rechte Weise zu verkörpern und zu beleben; die Häszlichkeit der Form verunziert auch den schönsten Gedanken*). Wäre diesz allseitig eingesehen worden, so hätte man seit einigen Jahrzehnten nicht vielfach behaupten hören, die metrische oder die rhythmische Kunst sei werthlos und überflüssig; man brauche keine Verse und könne ebenso gut in Prosa dichten, blos der Lyriker dürfe sich des Vortheils bedienen, in einer Art von gereimten Strophen zu schreiben, die wohlgefällig an das Ohr tönten.

Diese Meinung hatte sich dadurch zu bilden angefangen, dasz die Verdienste Klopstock's nicht hinreichten, um einen tiefen und bleibenden Eindruck seiner Dichtungsweise auf das Herz der Nation hervorzubringen; seine Messung war noch nicht bestimmt genug, noch allzurauh und dem Genius der Sprache häufig feindselig. Die an seiner Seite wirkenden Geister, J. H. Vosz, die beiden Grafen Stollberg, später die beiden Schlegel, Hölderlin, F. A. Wolf und W. von Humboldt führten zwar seine Anfänge weiter und steigerten im Allgemeinen die Vollendung der Messung, allein da sie die letztere zu keinem entschiedenen Abschlusz zu bringen vermochten, da der Glanz ihrer poetischen Talente nicht siegreich durchschlug, sondern von den beiden grözsten Dichtersternen des vorigen Jahrhunderts, von Schiller und Göthe, verdunkelt wurde, welche sich einer leichtern

---

*) M. Carriere bemerkt in seinem geistvollen, kürzlich erschienenen Werke über „das Wesen und die Formen der Poesie" (Leipz. 1854), S. 76: „An eine Untrennbarkeit von Form und Inhalt denken selbst gewiegte Kunstrichter nicht, und doch ist sie das Kennzeichen des Genie's."

und gefälligern, daher auch mehr ansprechenden Form bedienten: so schossen auf diesem Felde allmählig eine Menge irrige Begriffe auf. Denn Schiller und Göthe wuszten in den Tagen ihrer vollsten Schöpferkraft nicht recht, woran sie mit der von den Alten entlehnten Messkunst waren, und hielten sich deszhalb, den Hexameter und das Distichon ausgenommen, von den antiken rhythmischen Formen ferne; Göthe selbst klagt wiederholt, dasz während seiner Studienjahre „die Rhythmik noch in der Wiege lag und Niemand ein Mittel wuszte, ihre Kindheit zu verkürzen"*). Der Dichter von Hermann und Dorothea suchte späterhin vergeblich einen Lehrmeister, der ihm die Handgriffe zeige, wodurch man wenigstens so gefeilte Hexameter wie Vosz zu Stande bringen könne; er schrieb endlich seine Sechsfüszler, so gut es ihm eben gelingen wollte, und wagte in der Pandora auch mit dem Trimeter einen glücklichen Versuch. Die übrigen von den Obengenannten aber und viele Andere vermochten weder durch ihre praktischen Leistungen noch durch ihre theoretischen Winke, so förderlich sie immer waren, ein solches Licht über die Rhythmik zu verbreiten, dasz den Irrthümern für die Zukunft eine Gränze gezogen worden wäre. So mochte es denn geschehen, dasz man in den letzten Jahrzehnten auf den seltsamen Glauben gerieth, die Metrik sei eine blosze Spielerei, die man aus Eigensinn von den Alten borge, die uns fremd anmuthe und deren wir für unsere Dichtungen lieber entbehren sollten. Die Mehrzahl des Publikums stellte sich unter einem rhythmischen Gedichte nicht eine kunstreiche Arbeit vor, sondern etwas Gekünsteltes, Unnatürliches und Unverständliches. Man verglich alle reimlosen metrischen Schöpfungen, ohne weitere Prüfung, mit gemachten Papierblumen, während die gereimten Poesien für die wirklichen, natürlichen und lebendigen Blumen gehalten wurden: die metrische Kunst schien dem Publikum nichts als duftlose Gewächse zu entfalten. Kurz, die Zahl der Einsichtsvollen blieb klein, da die Menge meistentheils ein Kunstwerk nur flüchtig zu betrachten pflegt; die flüchtige Ansicht aber vermag nicht in die Tiefe der Kunst zu blicken, sie streift über die Schale hin und man fühlt sich leicht von den Schwierigkeiten des Neuen und Unbekannten, die man oft für gröszer hält als sie sind, wie von der Ersteigung eines fremden Gebürgs zurückgeschreckt. Während also die Meisten eine metrische Dichtung für ein todtes Werk erachteten und von der Metrik wähnten, sie laufe auf nichts als ein prächtiges und pomphaftes, aber leeres und geistloses Wortgeklimper hinaus, wuszten sie gleichwohl auf die Frage, warum ein Poet zu solcher angeblich unnützer Tändelei sich entschliesze, entweder keine Antwort zu geben oder erklärten das rhythmische Dichten für eine eigensinnige Liebhaberei und eine lächerliche Grille. Der Dichter, sagte man, jage auf diese Weise einem Gaukelbilde von sonderbarer Form nach, das ihm selbst, aber sonst Niemandem, Vergnügen gewähre, sei es durch die unnatürlichen Sprünge, welche er die Sprache machen lasse, oder durch den seltsamen Klingklang, wozu die Worte gezwungen würden unter einer verzweifelten Verrenkung. Heinrich Heine und seine Anhänger**) suchten dem Publikum diese Meinung aufzureden; Wolfgang Menzel, unter den Kritikern der letzten Epoche einer der vorzüglichsten, verlangte fort und fort für das Schauspiel den Gebrauch der Prosa, aus dem Grunde, weil die Verse zu idealisch, mithin den Charakteren fremd wären und

*) Näher habe ich diesz ausgeführt in den berliner Jahrbüchern von 1845. Nr. 93–97. Göthe giebt diese Selbstbekenntnisse in seinem „Leben" und in seinen Tagebüchern.

**) Mehrere von dem sogenannten „jungen Deutschland", dessen Schreibfertigkeit sich an keine Regeln festbinden mochte.

gegen die Wirklichkeit allzuhart verstieszen, indem Niemand im gewöhnlichen Leben reime oder die Sylben der Rede messe; Theodor Mundt*) endlich sprach geradezu die Hoffnung aus, die gebundene Darstellung werde aufhören und allmählig einer kunstreichen Prosa Platz machen, da selbst die Zunge des reimenden Lyrikers sich abzustumpfen anfange. Wir brauchen nicht zu sagen, welchen Schaden die deutsche Poesie erlitten hätte, wenn dergleichen irrige Ansichten durchgedrungen und nicht inzwischen festere Grundlagen für die Verskunst gewonnen worden wären.

§. 2.

Vor allem kam die wissenschaftliche Forschung der poetischen Sprachform zu Hülfe. Es standen drei Männer auf, welche das Gebäude der Metrik aus den hinterlassenen Werken der Alten zusammensetzten, erstens Gottfried Hermann, welcher die Bahn für die gesammte Untersuchung brach, zweitens August Böckh, welcher den Fusztapfen des groszen Vorgängers folgte und die Theorie vervollkommte, und drittens Wilhelm Dindorf, der ihre Arbeiten mit vorzüglichem Talent fortsetzte.

Es leidet keinen Zweifel, dasz Hermann durch die zu Ende des vorigen Jahrhunderts allgemein geweckte Theilnahme für Rhythmus angefeuert wurde, dem Wesen dieser Kunst näher auf den Grund zu gehen und die Metrik zu einer selbstständigen Wissenschaft zu erheben. Denn da wir sattsam wissen, wie hoch dieser Gelehrte die Leistungen Klopstocks in jenen Tagen schätzte und wie er die ersten Arbeiten von J. H. Vosz billigte (denn die späteren schienen ihm mehr und mehr ungenieszbar), so liegt die Vermuthung sehr nahe, dasz er durch die deutsche Nationallitteratur den ersten Antrieb empfunden habe, dem Urquell der Rhythmik nachzuspüren, der ehedem in Griechenland und Rom so reich und herrlich sprudelte. Eine andere Fundgrube gab es damals noch nicht; die Litteratur des Morgenlandes, namentlich die der Indier, war noch ganz verschlossen, sie sollte erst durch Göthe, August Wilhelm von Schlegel, Hammer-Purgstall, Friedrich Rückert und Andere geweckt werden und für das Abendland Einflusz gewinnen. Man darf dreist behaupten, dasz Bentley mit seinen Forschungen zum Terenz der einzige Vorgänger war**), den Hermann ursprünglich hatte, als er zu Ende des vorigen Jahrhunderts (1796) sein erstes Werk über die Metrik herausgab, wodurch er sich das hohe und preiswürdige Verdienst erwarb, die Kenner der alten Sprachen von dem Bau der Masze zu unterrichten und ihre Aufmerksamkeit auf die Strenge und Gleichmäszigkeit der Gesetze zu lenken, nach welchen die Griechen und ihre ersten Nachahmer, die Römer, im Einzelnen wie im Ganzen Verse und Strophen gestalteten. Er lehrte die Philologen und eine kleine Anzahl Köpfe, welchen das

*) Heine in seinen „Reisebildern" und in seinem Werke „die romantische Schule;" Menzel in dem „Litteraturblatt" zum Morgenblatt und Mundt in der Einleitung und am Schlusse seines Werkes „die Kunst der deutschen Prosa." Ganz anders urtheilte dagegen noch Müllner in seiner Schrift: „Vers und Reim auf der Bühne," Stuttg. u. Tüb. 1822. S. 19 u. f.

**) Erwähnenswerth sind noch Isaacus Vossius, De poematum cantu et viribus rythmi. Oxon. 1673. Uebersetzt in's Deutsche in „Samml. vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissensch." Berl. 1759. 1r Bd. Lud. Ant. Muratori, De rhythmica veterum poesi, in Antiquit. Ital. med. aer. Mediol. 1740. Vol. III. Dasz Hermann's trefflicher Lehrer, Reiz, auch auf diesem Felde anregend wirkte, wissen wir aus des Ersteren eigenem Munde.

Reich der alten Sprachen mehr oder weniger aufgeschlossen war, zuerst in einem zusammenhängenden besonderen Werke das Aeuszerliche sehr vieler Versmasze kennen, die in den poetischen Schriften der Alten sich vorfinden. Sein Fleisz bot uns mit den bisherigen Forschungen die Ergebnisse neuer Untersuchung; er beschrieb in einer Reihe von Werken*) die Füsze, Einschnitte, Grundregeln, Freiheiten und Ausnahmen, wie er sie mit feinem Ohr von den vorhandenen Beispielen abgeleitet, und zerlegte die gemessenen Glieder gleichsam mit dem anatomischen Messer, das Verbundene lösend, um die Verbindung kennen zu lernen und darzuthun. Die Freunde des Alterthums verdanken ihm die Entdeckung vieler bisher ganz oder theilweis unbekannter Versmasze, Strophengebäude und Rhythmengeschlechter; sein geübter Scharfblick trug die erhellende Leuchte in die verborgensten und dunkelsten Räume der antiken Darstellung, deren kunstvolle Regelung er entweder glücklich auffand oder mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuthen liesz. Welchen Nutzen diesz für die Herstellung der Grundtexte, welche der Zeitstrom angenagt hatte, seit einem halben Jahrhunderte gebracht, gehört nicht an diesen Ort**). Hermann erhob die Metrik, über welche von den Alten selbst nichts Ausreichendes auf uns gekommen war, dadurch zu einer Wissenschaft, dasz er die Umrisse der Versmasze mit ihrer Gliederung erforschte und auf den kunstgerechten Vortrag der ausgemittelten Rhythmen hinarbeitete. Mittlerweile war Apel***) mit seinen Ansichten hervorgetreten, die jedoch nicht die strenge und tiefe Wissenschaftlichkeit, mit welcher Hermann gearbeitet, beanspruchen konnten; er fehlte sodann im Gebrauch der modernen Musik und namentlich scheint es, als ob dieser Gelehrte durch Vermischung der antiken Metrik mit den Grundsätzen, die er über die deutsche Sprache aufzustellen sich bemühte, in Irrthümer verfallen und Verwirrung in die Forschung gebracht. Es war dazumal noch gar nicht an der Zeit, die Muttersprache nach Gesetzen zu regeln, von welchen die Praxis nichts wuszte; die blosze Theorie muszte hier fehlgreifen sowohl auf diesem Felde als auch in der Bekämpfung der Satzungen, die Hermann von den vollendet vorliegenden Mustern der Alten mit ebenso groszer Sorgfalt als feinem Takt abgeleitet. Auf die deutsche Sprache erstreckte sich des Letztern Verdienst über die Metrik nicht. Er blieb bei dem Aeuszerlichen stehen, das er mit beispiellosem Fleisze entwickelte und umschrieb, die Feinheiten der Messung bis auf die Eigenheiten und Abweichungen der einzelnen Poeten wie besonderer Zeitalter aufsuchend, findend und errathend. Wir lassen dieser Bemühung volle Gerechtigkeit widerfahren; das Uebrige, sprach er in seinen Vorreden aus, giebt die Uebung im lauten Lesen der Alten und kann derjenige herausfühlen und sich zu eigen machen, der sich fleiszig mit den poetischen Ueberresten des Alterthums beschäftigt. Was er mit der Feder darstellte, war das Gerippe der Metrik, wenn wir so sagen dürfen; er entwickelte die trockne und uninteressantere Seite der Wissenschaft, die äuszere Form der Masze und die Strenge, womit vornehmlich die Griechen sie ausgebildet hatten:

*) Auf Hermanns disputatio de poeseos generibus 1794 folgten von ihm die Werke: 1) De metris poetarum Graecorum et Latinorum Libri III. Lips. 1796. 2) Handbuch der Metrik. Leipz. 1796. 3) Commentatio de metris Pindari. 1798. 4) Dissertat. de cantico in Romanorum fabulis scenicis. 1811. 5) Metrorum quorundam mensura rhythmica dissert. 1815. 6) Elementa doctrinae metricae. 1816. 7) Epitome doctrinae metricae. In usum scholarum 1818. — Editio altera recognita. 1844. 8) De epitritis Doriis. Andere Gelehrte, wie Seidler, trugen zur Untersuchung und genauern Bestimmung einzelner Versmasze bei.

**) Ich habe darüber ausführlicher gehandelt in den Berl. Jahrb. a. a. O. Nr. 94.

***) Metrik. Leipzig. 1814—1816. 2 Bde.

ihm war es nur um den äuszeren Wohlklang, wie er aus dem regelrecht gebauten Verse entspringt, zu thun. Was darüber hinausging, berührte er kaum hier und da; die geistige Seite der Metrik, die innere Form der Masze, erachtete dieser Forscher entweder für undarstellbar oder glaubte, dasz sie wenigstens für schriftliche Aufzeichnung zu schwierig sei.

August Böckh ging einen Schritt weiter vorwärts, er richtete sein Augenmerk bereits auf den Geist der rhythmischen Musik, erhob sich von der Gliederung des Einzelnen zur Betrachtung des Ganzen, drang von der äuszeren Form in das Innere und bestimmte die Harmonie der einzelnen Verszeile wie die Melodie der ganzen Strophe. Sein ausgezeichnetes Talent befreite die Rhythmen des Pindar aus dem Dunkel, in welchem sie uns überliefert worden waren; ihre Zerrissenheit, die Hermanns ordnender Geist nicht bewältigt hatte, verschwand unter seinen heilkundigen Händen, welche verknüpften, was zusammengehörte, und sonderten, was der Harmonie zu widerstreiten schien. Auf diese Weise stellte er die Melodien des grösztcn aller Lyriker mit bewundernswürdiger Meisterschaft und so glücklich wieder her, dasz seine Anordnung in der Hauptsache unübertrefflich erscheint, keinen Umsturz besorgen läszt und einer nachhelfenden Hand wenig zu verbessern übrig gelassen haben dürfte, während zugleich seine Behandlungsweise dieses Dichters zum Muster für die rhythmische Wiedergestaltung der übrigen lyrischen Gesänge wurde*). Er zeigte, worauf es dabei eigentlich ankam; auf die Wiederauffindung der Melodie nämlich, welche die Alten selbst in ihre Strophen gelegt hatten: diese jedesmal zu treffen oder wenigstens eine aus den Trümmern hervorzurufen, die so schön als möglich sei, da man doch die schönste für die ursprüngliche zu halten berechtigt ist, erschien als die Aufgabe der heutigen kritischen Forschung. Wilhelm Dindorf erkannte diesz; er verfolgte dieselbe Bahn und erwarb sich ein unvergängliches Verdienst um die Strophengestaltung in den Dramen der attischen Dichter**). Durch seine langjährige Bemühung entstand ein lyrischer Formenschatz, der zwar noch mancher Vervollkommnung fähig sein mag, aber das gesammte Gebiet erhellend und erweiternd selbst auf die bekannteren und leichteren Versgattungen zurückstrahlte, so dasz man das Geheimnisz ihrer Eigenthümlichkeit besser durchschauen lernte.

§. 3.

Während dieser wissenschaftlichen Begründung trat, neben den Uebersetzern der Alten, die unermüdlich fortfuhren die hellenische Kunstform bei uns wiederzugestalten, ein Dichter auf, welcher mit schöpferischer Kraft dasjenige, was die Theorie angebahnt hatte, in's Leben übertrug, den deutschen Rhythmus abschlosz und Werke schuf, welche auf's Neue erhärteten, dasz die antike Kunst nicht in die Luft gebaut war, sondern unter Beibehaltung der allgemeinen Grundgesetze auf die deutsche Poesie entscheidenden Einfluss äuszern konnte. Dem Grafen August von Platen war es vorbehalten, die Sonne des metrischen Him-

*) Die grosze Ausgabe des Pindar von Böckh, Leipz. 1811—1821, enthält eine sehr wichtige Abhandlung über die Metra dieses Dichters.

**) Metra Aeschyli, Sophoclis, Euripidis et Aristophanis descripta a Guil. Dindorfio, Oxford. 1842.

mels unserer Nation zu zeigen; ausgerüstet mit den umfangreichsten Sprachkenntnissen und einem Dichtertalent, welches alle Schwierigkeiten theils unbewuszt, theils mit genialer Bewusztheit überwältigte, führte er, mit den leichteren anhebend und zu den kunstreicheren übergehend, die Versmasze der Alten in unsere Litteratur während des Zeitraums von 1825—1835 siegreich ein.

Nur in Schweden war ihm ein groszer Dichter vorausgegangen, der Bischof Esaias Tegnér, welcher durch seine Frithiofsage den gesammten Norden Europa's entzückte*). Die schwedische Sprache, der unsern nahe verwandt, gestattete diesem Dichter den Gebrauch von Formen, die bis dahin nicht gelungen waren, Hexameter, Jamben aller Art und Anapästen: Platen hatte an ihm ein glänzendes Vorbild. Wenn er demungeachtet nicht so rasch, wie der schwedische Poet, zu allgemeiner Geltung gelangte, so rührte diesz nicht aus seinen Mängeln, sondern aus dem damaligen Zustande der deutschen Litteratur her; es war Sitte geworden, jedes versifizirte Produkt für desto genialer zu halten, je zerrissener sein Gewand, je lockerer seine Fassung, je schlechter sein Reim war. Guter Styl, ächter Reim, schöne Form und gediegene Einfachheit waren sogar in Miszkredit gerathen: schon im Voraus, ehe man das Wesen und den Inhalt eines wohlgeformten Gedichts durchforscht hatte, schüttelte man den Kopf bei dem Anblicke einer Vollendung, welche man nur durch unstatthafte Künstelung, übermäszige Anstrengung und Gutes mit Bösem zugleich wegfegende Feile für erzielt und ermöglicht hielt. Nicht genug vertraut mit dem Wesen wahrhaft künstlerischer Darstellung und durch die partheiische Zusammenrottung leichtfertiger Kritiker irregeführt, rechnete ein groszer Theil des Publikums diesem Dichter lange Zeit hindurch dasjenige zum Verbrechen an, was gerade sein Hauptverdienst war: die wohlgerundete Sprache, verbunden mit tadelloser Messung, die feste Einkleidung der Gedanken in regelrechte Verse und die trotz aller Kühnheit natürliche ächtdeutsche Wortstellung. Die Einsichtigen erkannten jedoch gleich anfangs, dasz durch Platens Leistungen unsere poetische Litteratur einerseits vor dem drohenden Verfalle gerettet, andrerseits auf eine höhere Stufe der Vollendung geführt worden war: die Liederlichkeit der Darstellung hatte ihren Gegensatz, die Kunst ihre sicheren Bahnen gefunden, sowohl für die Lyrik als für die Dramatik und die epische Sangesweise. Denn Platen erwies sich als den formenreichsten aller neueren Dichter; er breitete sich vom einfachen jambischen Verse aus bis zur Mannichfaltigkeit der vielfach verschlungenen pindarischen Odenstrophe, wenn auch nicht überall fehlerfrei, doch jegliche Gattung so weit vervollkommnend, dasz sie dem Genius der Sprache nicht mehr widerstrebte. Hierdurch erhellte sich zugleich der ganze Weg, den die gebundene Darstellung seit Klopstock genommen hatte: was Platens Vorgänger unbewuszt oder ohne zureichende Mittel erstrebten, erlangte durch ihn Festigkeit und Gewiszheit. Wir erfuhren nunmehr, dasz es nicht einer blinden Nachzirkelung der antiken Masze galt, sondern einer Einbürgerung derselben durch wohlgefällige, unserm Idiom entsprechende Nachformung; nicht blos die

*) Die beste Uebersetzung dieses Werks erschien 1855. Leipzig, von dem Freiherrn Otto Gottfried von Leinburg. Noch vollendeter als Tegnér, besonders in der Form der Elegie war sein Nachfolger E. J. Stagnelius (Schriften, Stockholm 1836), von den Schweden selbst häufig der „schwedische Platen" genannt. Wollten wir die Citate häufen, so könnten wir auch noch als dritten Verskünstler den nicht minder berühmten Nicander anführen.

äuszerliche Gestalt des Versgerüstes, sondern zugleich die Lieblichkeit seines Tons und seiner Bewegung muszte erzielt und wiedergeboren werden.

§. 4.

Das erste entscheidende Ergebnisz, herbeigeführt auf diesem doppelten Wege der Theorie und der Praxis, war: man erkannte, dasz ein jedes Versmasz seine eigene, besondere Melodie hat, die sich von der Melodie eines andern Versmaszes ebenso unterscheidet wie ein Musikstück von dem andern; also dasz es ebensoviele Melodien als Versmasze giebt.

Während man seither geglaubt hatte, dasz blos die sogenannten Volkslieder und gereimten Strophen eine bestimmte, dem Ohr und Geiste angenehme Melodie besäszen, ward es jetzt klar, dasz die reimlosen Verszeilen und Strophen, von der einzelnen Jambenzeile an bis zu den zusammengesetzten Strophengebäuden, ebenfalls Sprachtonstücke mit eigenthümlichen unter einander sehr verschiedenen Melodien sind. So tönt der Hexameter ganz anders als der trochäische Tetrameter, das Distichon anders als die sapphische und alcäische Strophe, und diese letzteren wiederum sind von zahllosen andern Strophen um so abweichender in ihrem Klange, je mannichfaltiger und reicher ihre Bausteine sind: zwar ungereimte Masze, aber allesammt mit einer selbstständigen Musik ausgerüstet, die, wie wir weiter unten sehen werden, bedingt ist durch Wortformen, Wortfüsze, Cäsuren, Gliederung, Länge und Kürze, Umfang und Zusammenschichtung der einzelnen Reihen. Eine Sylbe mehr oder weniger, die Verlängerung oder Verkürzung einer Verszeile um ein Paar Sylben äuszert an sich schon eine so gewaltige Wirkung, dasz dadurch der gesammte Grundcharakter der Musikweise verändert wird.

§. 5.

Zweitens ergab sich, dasz die rhythmische Kunst den Reim nicht nothwendig hat, sondern sich des Reimes aus dem Grunde entschlagen darf, weil sie den Gleichklang auf andere Weise durch eigene Mittel tausendfältig ersetzt; auf ihrer höchsten Stufe auch deswegen, weil der Klang des Reimes der eigenthümlichen Entfaltung ihrer Schönheiten hindernd in den Weg tritt.

War also Klopstock und manche Andere mit ihm zu weit gegangen, als sie geradezu die Abschaffung des Reimes verlangten, so musz man ihnen doch anerkennen, dasz sie bereits dunkel ahnten, die Metrik gebe keinen unentbehrlichen Schmuck auf, wenn sie den Reim abwerfe. Die Mittel seines Ersatzes werden wir im Folgenden kennen lernen. Gegenwärtig war man zu der klaren Einsicht gekommen, dasz die Reimkunst von der Metrik überflügelt wird; dasz die Gränzen der letztern weiter gesteckt sind und in das Endlose sich erstrecken vermöge der Leichtigkeit und Freiheit, womit die rhythmischen Gebäude verändert, vervielfacht und ausgedehnt werden können; dasz endlich der rhythmische Tanz über Höhen sich ausbreitet, wohin die Muse des Reimes sich nicht zu versteigen vermag, ohne ihren Werth und gleichsam ihre Haltung zu verlieren. Was die beiden ersten Punkte betrifft, so läszt sich nicht läugnen, dasz auch gereimte Strophen in groszer Mannichfaltigkeit zusammengesetzt

werden können; allein da der Reim eigentlich nur am Ende der einzelnen Zeilen seine Stelle hat*), leuchtet ein, dasz schon hierin eine bedeutende Beschränkung der Form gegeben ist. Diese wird noch gröszer dadurch, dasz er auf das Ohr keine gute Wirkung mehr hervorbringt, sobald der Dichter die Verszeilen über ein gewisses Masz hinaus verlängert oder die Strophen sehr weitschichtig baut. Den letzten Punkt anlangend, dasz die Anwendung des Reimes unmöglich wird, so giebt es erstlich viele Versarten, die so musikalisch und wohllautend sind, dasz der Gleichklang eine Störung in ihre Harmonie bringen würde; zu dieser Gattung der Masze gehören unter andern der jambische Trimeter, der Hexameter und die alcäische Strophe. Ihre Abrundung und feste Geschlossenheit weis't den Reim als eine unzeitige Verzierung ab. Zweitens giebt es ein rhythmisches Reich, worin der Gleichklang verhallen würde wie das Lallen eines Kindes unter dem donnernden Geräusch der Meereswogen. Die umfangreichen Strophengebäude nämlich, vielgestaltig und vielästig wie ein ostindischer Banianenbaum, umschlieszen eine Harmonie, welche so tonreich ist als sänge ein Chor von Vögeln auf hundert und aber hundert Zweigen in wechselvoller und dennoch übereinstimmender Mannichfaltigkeit der lieblichen Stimmen. Mischte sich der schwertönende Reim in diese Melodien, so würde er, wie gesagt, unbeachtet verklingen, oder wenn er doch hörbar würde, durch seinen eigenen und selbstständigen Ton das Konzert misztönig unterbrechen.

§. 6.

Drittens ergab sich, dasz die rhythmische Kunst im Allgemeinen das hohe Ziel verfolgt: die Rede mit der schönsten Musik und mit der vollkommensten Harmonie auszustatten.

Der um des lieblichen Klanges willen erfundene Reim erscheint blos als ein Theil dieser Aufgabe. Man erkannte, dasz man künftighin den Reim nicht einseitig berücksichtigen, sondern sein Augenmerk auch auf die Worte, woran der Gleichklang gehängt wird, sorgfältig richten und die Sylben zugleich nach metrischen Regeln messen solle, damit die durch den Reim erstrebte Zierde nicht vereinzelt stehe, die Zeile übrigens stolpere und gewissermaszen zum Knittelverse herabsinke. Während die Rhythmik also, wie bereits gesagt, des Reimes nicht bedarf, kann der Reim ihrer nicht entrathen, ohne sich gleichsam nackend und hülflos zu zeigen, ohne als einseitige plumpe Ohrenweide aufzutreten, ohne den Dichter bei der Ersteigung der Kunsthöhe auf halbem Wege stehen zu lassen. Denn der Gleichklang ist nur ein einziges, wenn auch gewichtiges Hülfsmittel für die Harmonie, während die Rhythmik für diesen Zweck unerschöpfliche Mittel zur Verfügung hat: *diese Kunst befördert den Wohllaut und die Musik mit jeder Sylbe, die sie regelt, mit jedem Versfusz, den sie abgemessen hat, und entfaltet dasjenige, was der Reim am Schlusse der Zeile versucht, überall und Schritt vor Schritt durchgängig.* Selbst die geringsten Versmasze, die gemeinhin mit leichtfertiger Nachlässigkeit behandelt werden, begehren eine Hand, die alle Schlacken abstreift und das Gold der Gedanken in solcher Klarheit hinströmt,

*) Die Binnenreime oder die Anfangsreime sind Nebensache und dienen zu einem auszergewöhnlichen Schmucke. Die orientalische *Gaselenform* streift, ihrer besonderen Reimfolge und ihrer kühneren Bauart wegen, schon an das Gebiet der höheren Lyrik und der rhythmischen Ode, wie wir aus den Beispielen von Hammer-Purgstall, Rückert und Platen sehen.

dasz das Ganze wie aus einem einzigen Gusse hervorgegangen erscheint; die reinste Vollendung des Rhythmus ist das erste Erfordernisz, und tritt der Reim hinzu, so musz er ächt oder so treffend als möglich sein. Die Volksthümlichkeit der Darstellung verliert dabei nichts; sie erhebt sich durch solche Strenge nur auf eine höhere Stufe des Wohlklangs und verfeinert das Ohr des Volkes, nicht ohne bildende Wirkung auf die Seele, die dem Zauber des Göttlichen angenähert wird. Denn wie die Leier des Orpheus belebt die Musik der Sprache das Leblose.

§. 7.

Endlich ergab sich das Hauptziel der Metrik, das Erste und Letzte, wonach sie streben soll: **die rhythmische Malerei,** worunter zu verstehen ist die Behandlung des Sprachstoffs zu einer den Inhalt unterstützenden sinnlichen Wirkung, welche erreicht wird durch die in Messung und Betonung bestehende Regelung der Sylben, oder eine musikalische, auf Schwung und Takt gegründete, von dem Klang unterstützte, von der Schranke des Verses bestimmte Anordnung der Wörter, welche den geistigen Inhalt des Ausgesprochenen so getreu darstellt, als nur immer Empfindungen sowohl als mit dem Verstande zu ergreifende Vorstellungen ausgedrückt werden können. Denn im Allgemeinen läszt sich sagen, die rhythmische Malerei beabsichtige einen Sprachtanz, welcher das Gedachte auf die vollkommenste, also auf die bestgeregelte und mit dem Inhalt der Worte sowohl als ihrem Tone allezeit möglichst übereinstimmende Weise der Seele des Menschen vorführe.

Von der Prosa nicht ausgeschlossen, wie wir unten sehen werden, findet sie ihren eigentlichen Ausdruck in der Form des Verses, einem wohlausgearbeiteten Gefäsze, welches lediglich dazu bestimmt ist, gemalte Gedanken aufzunehmen und zu umhegen. Auf die farbenreiche Zeichnung der Gedanken soll der metrische Dichter ausgehen und dieselbe so gut als möglich vollenden, damit der Lesende und Hörende nicht vergebliche Mühe habe, das Gezeichnete zu begreifen, sondern in dasselbe mit Leichtigkeit eindringe und den bei aller Kunst natürlichen Schmuck erfasse. Das Ganze geht im unsichtbaren Reiche des Geistes vor. Die Farben, mit welchen die Malerei gefertigt wird, sind ätherischer Natur, sie entdecken sich nicht dem körperlichen Auge, sondern nur der Seele; sie werden daher verstanden, wenn sie gehört und im Geiste angeschaut werden: hinter den Worten gleichsam rollt sich das Gemälde des Künstlers auf. Sind sie vernommen und begriffen, so musz der Dichter seinen metrischen Zweck augenblicklich erreicht haben. Die gemessenen Wörter umfassen nämlich Alles zusammen, sie geben zugleich die Farben, den Umrisz und das Bild, welches endlich vor den Geist tritt, wie ein enthülltes Geheimnisz. Die Stellung oder Aufeinanderfolge der Wörter verschafft den Umrisz und mischt die Farben, wenn wir so sagen dürfen; die jedesmalige Bedeutung der gewählten Wörter entscheidet dabei über die Farben selbst und über den speziellen Gegenstand, der eben dargestellt werden soll: aus beiden Stücken aber, aus Stellung und Bedeutung, entspringt das vollendete Gemälde,

der Gedanke mit voller Rüstung. Die Schwierigkeit für den Künstler also beschränkt sich darauf, dasz er den Wörtern die rechte Stellung anweis't. Diese jedesmal zu treffen, ist die Aufgabe des rhythmischen Malers oder metrischen Dichters; denn ganz von selbst versteht sich die Wahl der rechten Wörter: wie ein Jeder, der schreibt oder spricht, musz er diejenigen Wörter gebrauchen, die das am besten ausdrücken, was ihm auf dem Herzen liegt.

§. 8.

Ein ähnlicher Prozesz findet in der Musik statt. Man könnte diese Kunst recht eigentlich die rhythmische Malerei nennen; denn Alles was sie darstellt sucht sie durch Messung der Töne, Schwung und Takt zu erreichen, während der Klang des Instrumentes die Bedeutung so klar als möglich für das Ohr angiebt.

Musik ohne Messung oder Rhythmus würde ein Unding sein. Einzelne Klänge oder verwirrte Töne verlören alle Bedeutung und besagten gerade so viel als das geistlose Geschrei des Kukuks. Dagegen lassen sich recht wohl Töne der menschlichen Sprache denken, die ohne Rhythmus ein deutliches Verständnisz eröffnen, prosaische Töne, jedoch die Prosa nicht schlechtweg, da diese bei der Darstellung der Gedanken immer einen Grad von Rhythmus, wenn auch von untergeordneter Wichtigkeit, aufzeigt und ein gewisses Masz entfaltet. Die Musik, wie wir sehen, steigt nicht so weit herab; eine prosaische Musik, wenn es eine solche gäbe, würde nicht in einer kunstlosen, sondern in einer häszlichen Aufeinanderfolge von Klängen bestehen, die das Ohr betäubten oder nutzlos erschütterten durch eitlen Lärm und Klingklang, wie beim Stimmen der Instrumente. Daher offenbart sich diese Kunst als vorzugsweise rhythmisch in ihrer Form; sie malt Alles, wie es auch der metrische Dichter thun soll.

§. 9.

Aber obgleich der Musik diese Bezeichnung vor allen andern Künsten gebührt, steht sie doch nicht so hoch als die Sprachrhythmik. Die Tondichtkunst, um diesen höchsten und edelsten Ausdruck für die Musik zu gebrauchen, hat einen groszen Fehler und eine sehr schwache Seite; allerdings leistet sie auszerordentlich viel mit den Mitteln, welche ihr zu Gebote stehen, erfüllt aber nur eine Hälfte dessen, was die rhythmische Sprachmalerei vermag: sie giebt blosze Umrisse, mischt die Farben und trägt Farben auf, ohne das Gemälde selbst — vollenden zu können. Was ihr mangelt ist die entschiedene Klarheit, die zum vollen Verständnisz erforderlich ist; es gebricht den Klängen, bei aller Schärfe und Mannichfaltigkeit, die göttliche Spitze einer bestimmten Bedeutung.

Diese besitzen die Wörter der Sprache, nicht aber die Töne der Flöte, der Geige, der Harfe und ähnlicher Werkzeuge; wäre diesz anders, so würde der Schöpfer besser gethan haben, uns die Musik statt der Sprache zu verleihen, um uns das vollkommenste Geschenk

zu geben. Hieraus erhellt, dasz die Sprache in ihrer Malerei die Musik weit übertrifft. Während letztere allezeit nur unbestimmte Bilder, verschwimmende Phantasien und nie ganz entschiedene Begriffe veranschaulicht, erreicht die malende Sprache einen höheren, ja den höchsten Gipfel der Vollkommenheit, den eine menschliche Kunst erklimmen kann: sie giebt mit der Musik der Worte zugleich ein unzweideutiges, in Umrisz und Färbung entschiedenes, gesondertes, verständliches Gemälde. Wie der Reim, nach dem oben Gesagten, den Rhythmus der Worte nicht entbehren kann, so musz die Musik, wenn sie den Gipfel der Vollendung als Kunst ersteigen will, beständig zur ausfüllenden Begleiterin die Sprache suchen; nicht so verlassen steht ihrerseits die Sprache, sie fühlt nicht das gleiche Bedürfniss nach Vereinigung mit der Musik, sie trägt eine eigene Musik in sich und weisz sich daher schon deswegen allein als eine vollendete Gestalt zu behaupten. Uebrigens läszt sich nicht läugnen, dasz die Melodie der Sprache, verbunden mit den Zaubertönen der Musik, ihren Reiz steigert; daher denn auch durch den Gesang der Menschenlippe ein Kunstwerk von Worten gleichsam seine Krone empfängt.

§. 10.

Die Herrlichkeit der metrischen Darstellung, die bisher vom deutschen Publikum nicht gebührend gewürdigt, nicht hinlänglich verstanden worden ist, beruht, wie man hieraus sieht, auf dem Zusammenwirken von Sprache, ihrer Musik und Malerei. Was hierbei entscheidend auftritt und den todten Stoff, welchen die Sprache hergiebt, gewissermaszen lebendig machen musz, ist der Rhythmus. Ihn können wir das beseelende Element nennen, das die äuszere Form durchdringt, beherrscht und gestalten hilft.

Was der Rhythmus sei, wird in den Handbüchern über die äuszere Metrik dargethan; am besten aber lehrt es die Tondichtkunst, die ohne ihn nicht denkbar ist. Wie er dort als Hebung und Senkung über den Klängen waltet, so schwebt er hier über den Worten, deren Sylben nach festem Gesetz und zwar nach der Zeit abgemessen sind, die man zu ihrer richtigen Aussprache bedarf. Eine metrische Dichtung ohne Rhythmus wäre ein ebensolches Unding wie ein Tonstück, das blos aus einem ungeregelten Schwall von Klängen bestünde, wenn es ein solches geben könnte. Der Rhythmus stellt sich bei dem Vortrage von freien Stücken ein, wo er vorhanden ist; auch demjenigen, welcher ihn absichtlich unbeachtet lassen wollte, wie demjenigen, der mit ihm zufällig unbekannt wäre, würde er sich unwiderstehlich aufdringen. Der Unkundige hat, vorausgesetzt, dasz er die Sprache versteht, nichts weiter zu thun als Versuche anzustellen, um den entscheidenden Lenker der Zeile, den Rhythmus, herauszufinden; das Ohr wird ihn darauf hinleiten, wobei die Uebung Sicherheit giebt.

§. 11.

Der metrische Dichter aber musz Meister des Rhythmus sein, weil es sein Geschäft ist, mit den gemessenen Sylben den Rhythmus zu vermählen. Hier hat er Gelegenheit, sein Talent zu bekunden, vollkommenen oder minder vollkommenen, guten oder schlechten Rhythmus zu bieten: das giebt zugleich den

Maszstab für das Publikum, die Leistung zu schätzen und zu richten, während es sich von dem Wahne bekehren wird, die metrische Darstellung überhaupt zu verwerfen und die Poesie vom Reime abhängig zu machen.

Nachdem wir gesagt, dasz der Poet unter Beihülfe der Metrik die Eindrücke seines Geistes verkörpert und in die Darstellung niederlegt, müssen wir, um den irrigen Glauben des Publikums, die metrische Kunst sei nichts als eine Spielerei, noch gründlicher zurückzuweisen, vor allen Dingen hinzufügen, dasz der Dichter mehr zu thun hat, als die Sylben abzuzählen und aufzureihen, damit die vorgeschriebene Verszeile, das gewählte Masz, gehörig ausgefüllt werde. Seine Aufgabe beschränkt sich nicht auf eine blosze Fingerfertigkeit, wie die Widersacher der Metrik zur Verhöhnung dieser Wissenschaft aussagen. Es genügt keineswegs, die Worte aufmarschiren zu lassen wie eine Linie Soldaten, die sich auf den Ruf ihres Obern zusammenstellen, ohne dasz sie nöthig haben, sich um etwas Anderes zu kümmern, ja, ohne sich herausnehmen zu dürfen, einen besonderen Geist zu zeigen. Vielmehr ist es bei ihrer Aufstellung hinreichend, wenn die Glieder nach der erhaltenen Vorschrift geschlossen sind, so dasz keine Lücke, kein Fehler sichtbar wird. Eine gleiche Genauigkeit in der Folge der Versfüsze erfordert allerdings auch die metrische Sprache: es dürfen weder Sylben fehlen, noch deren zu viel sein; noch sind andere Verstösze gegen das Masz der Wortlinie gestattet. Gleichwie Mangel an Ordnung, falsche Stellung und fehlende Glieder ein Regiment, wenn der Angriff erfolgen soll, in Nachtheil bringen würden, ebenso müszte die Nachlässigkeit, Unordnung und Fehlerhaftigkeit im Bau der Verszeile, wenn sie gelesen wird, um den Gedanken heraustönen zu lassen, eine gröszere oder geringere Störung verursachen. Allein diese Sorgfalt, die sich blos auf etwas Aeuszerliches erstreckt, also auch blos die äuszere Harmonie bewirkt, empfängt ihre Vollendung erst durch gehörige Folge der Worte und den bestimmenden Einflusz des Rhythmus, also durch Hinzutritt der innern Harmonie, welche geistiger Natur ist. Die Aufgabe besteht darin, dasz die wohlgemessenen Wörter an diejenige Stelle kommen, welche erstlich von der gröszeren oder geringeren Wichtigkeit des Sinnes gefordert, zweitens von dem Rhythmus bedingt wird, dessen schwungkräftige Natur dahin wirkt, die bedeutungsreichsten Wörter am schärfsten zu zeichnen und hervorzuheben. Würde einerseits also in einer Weise dagegen gefehlt, dasz geringfügige Wörter den ersten Platz im Verse einnehmen oder sich gleichsam ungeschickt vordrängen, während die gewichtigen auf die Seite geschoben sind und eine Nebenrolle spielen: würde andrerseits gegen den Rhythmus, diesen Hebel der Harmonie, so gefehlt, dasz sein belebendes Element gezwungen würde, mehr auf die unbedeutenderen als auf die sinnreicheren Wörter sich niederzulassen, so entstände ein Widerstreit, herbeigeführt durch den Kampf zwischen Sinn und Ton, zur gröszten Benachtheiligung der vollen Harmonie. Ein äuszerlicher einseitiger Wohllaut der Verse bliebe dabei vielleicht übrig, aber die Blume der Darstellung verlöre gleichsam ihren Duft und Glanz; man würde daraus schlieszen dürfen, dasz der Dichter der metrischen Form nicht ganz mächtig sei. Kurz, die volle Harmonie beruht keineswegs auf einer äuszerlichen einzelnen Fertigkeit: sie entspringt vielmehr aus tadellosem Sylbenmasz, aus zweckmäsziger Stellung der Worte und aus dem treffend damit verbundenen Auf- und Niederschwung des Hauptones oder aus den beiden richtig gestellten Uhrzeigern des Rhythmus. Sind diese drei Stücke vollendet ausgeprägt, so dasz der

Harmonie durch nichts Abbruch geschieht, so haben wir den Grund und Boden geschaffen, worin die rhythmische Malerei wurzelt und ihre Blüthen hervortreibt.

§. 12.

Schon die Prosa, wenn sie gut ist, offenbart einen gewissen Grad von rhythmischer Malerei. Obgleich sie die ungebundene Schreibart genannt wird, entbehrt sie dennoch keineswegs aller Bande; sonst würde sie etwas Zügelloses sein, man würde von keiner Kunst der Prosa reden können. Vielmehr steht sie unter strenger Herrschaft und unter solchen Gesetzen, welche für ihren Zweck ebenso nothwendig als angemessen sind. Abgesehen von Klarheit des Ausdrucks und andern Erfordernissen, die sie mit der Dichtkunst gemein hat, und die hier nicht in Frage kommen, strebt sie nach demselben Ziele der Harmonie, nach welchem die Dichtkunst ihre Flügel ausspannt.

Dasz sie diesz minder gut erreicht, liegt in der vollkommneren Natur der letztern; dasz sie es aber dennoch in ihrer Weise mit glücklichem Wagenzuge wie ein olympischer Sieger umsteuert, beweisen am deutlichsten die Lorbeern, mit welchen zu allen Zeiten die politischen und geistlichen Redner bekränzt worden sind. Denn die Wahrheit allein ist nicht immer dasjenige, was die Herzen gewinnt oder bewältigt, sondern das zweischneidige Schwert der Rede, womit sie bewaffnet wird, die lockenden Farben und das glänzende Gewand der Darstellung. Mit solchen Hülfsmitteln ausgerüstet, verschafft sich selbst die Lüge nicht selten einen kurzen, aber oft entschiedenen und folgenreichen Triumph. Dasz der mündliche Vortrag dabei nicht Alles thut, wie günstig er auch einwirken und wie sehr ihn Zeit, Umstände und Zufall unterstützen mögen, ergiebt sich aus der Verbreitung niedergeschriebener oder gedruckter Reden noch alle Tage, wodurch derselbe Eindruck, den der feurige Redner in engeren Schranken erzielte, gleichsam mit Blitz und Donner durch die entferntesten und weitesten Räume getragen wird. Es liegt am Tage, dasz die Harmonie nicht die letzte Eigenschaft ist, welche eine solche mächtige Wirkung hervorruft; ohne sie würde die gröszte äuszere Beredsamkeit nichts vermögen, die letztere tritt nur zeitweilig als Vollenderin hinzu, und dasz sie häufig entbehrlich sei, bezeugt eben der Umstand, dasz die Fluth der Rede ihre Macht weit über die Stelle hinaus ergieszt, wo die Stimme zuerst erschallte. Die Harmonie der Worte also musz dem harmonischen Laut der Zunge entsprechen, entgegenkommen und zur Grundlage dienen. Dasz dies auch wirklich der Fall sei und dasz die Harmonie dem Prosaiker als kunstvollendendes Ziel leuchte, sehen wir von anderer Seite bestätigt durch solche Schriften, welche eine andere Gattung der ungebundenen Schreibweise als die der politischen und religiösen Beredsamkeit darlegen. Wir begegnen nämlich dem Strahle der Harmonie, der die Herzen anzieht und den Geist anmuthig fesselt, in allen Erzeugnissen der Prosa, welche von wahrhaften Künstlern ausgegangen sind; im erzählenden sowohl als im belehrenden und wissenschaftlichen Styl, wie verschieden auch die Bahn sei, läuft doch das Fahrzeug des guten Prosaikers, ebensowie das Schiff des Dichters, auf der sicheren Woge eines angemessenen Rhythmus nach dem gemeinsamen Hafen eines leichten und natürlichen Verständnisses. Der

Leser, welcher ihn begleitet, empfindet die schaukelnde Bewegung mit Vergnügen und überläszt sich gern seiner Führung; eine behagliche Stimmung, das Gefühl der Sicherheit und Ruhe bleibt vorherrschend, eine gewisse Befriedigung winkt ihm am Ziele als die Wirkung der Harmonie, welche die ungebundene Schreibart erstrebt.

§. 13.

Das Ohr beurtheilt ohne Schwierigkeit, ob ein prosaischer Satz guten Rhythmus hat oder nicht; hängt doch das Verständnisz des Gesagten zum Theil davon ab, in welcher Ordnung die Reihen der Worte durch das Ohr dringen und vor den Geist rücken. Geschieht letzteres in Unordnung oder sind einzelne Theile untereinander so verschlungen, dasz das gegenseitige, auf den Werth des Inhalts gebaute Verhältnisz derselben zu einander gestört ist, so wird der Satz gemeiniglich nicht allein mehr oder weniger unverständlich sein, sondern auch ein schlechtes Masz überhaupt darbieten, welches nichts beiträgt zur Verdeutlichung und Verklärung des Sinnes.

Auch in der Prosa reichen sich Rhythmus und Verständlichkeit die Hände, sie bedingen sich wechselseitig und kommen einander zu Hülfe, da in der Auspräguug der vollen Harmonie, wie wir gezeigt haben, die höchste Aufgabe der Darstellung liegt. Man vergleicht die Kunst des Satzes häufig mit der Baukunst. Sind die Fenster eines Hauses, um ein Beispiel anzuführen, unrhythmisch eingefügt, wie man es an manchen alterthümlichen Gebäuden und an Bauerhütten nicht selten wahrnimmt, so beleidigt eine solche Unordnung zunächst das Auge desjenigen, der von aussen hinschaut; für den innern Bewohner aber lässt sich erwarten, dasz er keine schönen Zimmer hat, in welche das Licht des Tages gleichmässig vertheilt hineinfällt: er wird dunkle Stellen und Winkel um sich sehen, die ihm unbequem sein müssen.

§. 14.

Allerdings tritt der Rhythmus der ungebundenen Schreibart nicht so entschieden heraus wie der der gebundenen. Die Prosa folgt keinen bestimmten und unwandelbaren Gesetzen wie die geschlossene mathematische Zeile des Dichters, sie schreitet mehr aus und erlaubt sich ihre Aeste frei in die Lüfte zu strecken, während der Dichter das Ueppige und alles das vorgeschriebene Masz gleichsam Ueberwuchernde wegschneidet; sie hat sich nur zu hüten, dass der Baum der Rede nicht zum Ungethüm wird und eine ungeheure Gestalt annimmt.

Im Allgemeinen trägt der Prosaiker kein Bedenken, einen Zweig nach Belieben einzuschalten, einen Seitenflügel anzuhängen, der das Gebäude zweckmässig erweitert, einen Hintergrund zum Vordergrund des Satzes hinzuzufügen und Bausteine gleichsam nachzutragen, um seinen Gedanken so vollendet als möglich hinzustellen. Doch wird auch seine Freiheit zur Nothwendigkeit: der Geübte fühlt, wo das Masz ihm aufzuhören gebietet, es läszt den an seiner Seele vorüber-

wogenden Gedanken zu rechter Zeit aushallen, macht eine Pause und schlägt eine andere Richtung ein. Denn bei der Verkörperung dessen, was ihm vorschwebt, runden sich ihm die einzelnen Theile zu musikalischen Klängen ab.

§. 15.

Gute Schriftsteller, welche des prosaischen Rhythmus mächtig sind, vermeiden zwar den Uebergriff in den poetischen Rhythmus sorgfältig, sie streifen aber, hingerissen durch die Tonwoge, oft an die Gränzlinie des geschlossenen Rhythmus; ja, wir gewahren nicht selten, dasz ihnen vollkommene rhythmische Zeilen entschlüpft sind.

Dies dürfen wir als den besten Beweis, dass die Prosa einen gewissen Rhythmus zur Grundlage hat, betrachten; denn sonst könnte eine solche, wir dürfen wohl sagen, Ungesetzmässigkeit des ungebundenen Styles nicht vorkommen. Es ist allgemein bekannt, dass Hexameter nicht allein bei Griechen und Römern, sondern auch bei Deutschen in die Rede der besten Prosaiker sich eingeschlichen haben; zuweilen sind solche Sechsmesser nicht eben sehr zierlich, zuweilen aber doch ganz vollkommen. Wir finden ferner, sobald wir genauer zusehen, eine grosze Anzahl auch anderer Versgattungen in den Aesten der prosaischen Sätze versteckt. Vorzüglich häufig sind im Deutschen die vier- und achtfüszigen Trochäen, kleinere Jambenstücke bis zum groszen jambischen Trimeter und Tetrameter hinauf, des elenden Alexandriners nicht zu gedenken; auszerdem aber auch anapästische und daktylische Reihen, unter andern die vierte Zeile der alcäischen Strophe, und eine Menge kunstreicher rhythmische Bruchstücke, aus welchen hellenische Strophen aller Art zusammengesetzt zu werden pflegen.

§. 16.

Wie diese Wahrnehmung einerseits Bürge dafür ist, dasz die meisten sogenannten antiken Masze dem Genius unserer Sprache nicht widerstreben, vielmehr einen natürlichen Boden in Deutschland beanspruchen, so kann andrerseits diesz für einen Fehler des prosaischen Schriftstellers gelten, indem durch Zulassung von entschieden rhythmischen Zeilen die Hauptgränzlinie überschritten erscheint, welche Prosa von Poesie scheidet.

In der That würde es ein Miszgriff sein, wenn der Schreibende solche Dinge suchte, so dasz daraus die Absicht hervorleuchtete, mit dergleichen Verzierungen glänzen zu wollen; sobald eine solche herausgemerkt würde, wäre es jedenfalls tadelnswerth, da das äuszere Unterscheidungszeichen der poetischen und prosaischen Form mangelte. Ein rechter Schriftsteller läszt sich auf solche Spielereien nicht ein; bei ihm sind rhythmische Verse eine rein zufällige Sache, sie beweisen blos, dasz sein Styl eine wahrhaft rhythmische Grundlage habe. Man gewahrt sie aus ebendiesem Grunde höchst selten auf den ersten Anblick, der Zufall entdeckt sie uns, wie der Zufall sie auch hervorgerufen; man stöszt sich daher nicht an ihnen, weil der übrige Rhythmus der prosaischen Rede so beschaffen sein wird, wie er sein soll, nämlich dem Charakter der Prosa ganz angemessen,

so dasz man, wenn ein wirklicher Vers mit unterläuft, nichts anders zu hören glaubt als den sichern Gang und Klang der von ihm gewöhnlich beobachteten Schreibweise. Daher Verse, die mitten in der Prosa sich plötzlich, aber ungesucht zeigen, keinen Tadel eines Schriftstellers begründen; sie sind nichts als ein Zeichen, dasz bei ihm ein rhythmischer Ton, wie er die Prosa ziert, zum Durchbruch gekommen ist. Nicht selten hindert auch der Sinn die Zusammenfassung von rhythmischen Füszen zu einer abgeschlossenen Reihe; man sieht sich genöthigt, in der Mitte innezuhalten und die folgende Hälfte mit andern Takten zu verbinden, wodurch der Rhythmus, der sonst einen Vers bilden würde, auseinander fällt. So sagt Göthe: „Diese Kalkgebirge gehen — in ungeheuern — ununterbrochenen Reihen von Dalmatien bis an den St. Gotthard und weiter fort.“ Hier geben die Worte „ununterbrochenen Reihen von Dalmatien“ einen tadellosen vollständigen Trimeter. Allein da man nach „Dalmatien“ nicht mit der Stimme ruhen kann, weil der Sinn schlechterdings fordert, dass man die Worte „von Dalmatien“ mit dem Folgenden „bis an den St. Gotthard“ verbindet, so lös't sich das Rhythmengeflecht, welches den Trimeter bilden würde, nach verschiedener Richtung auf.

§. 17.

Wie tief übrigens das Bestreben, rhythmisch sich auszudrücken, in der menschlichen Natur begründet sei, beweis't auch des Volkes uralte Gewohnheit, allgemeine Sätze in bestimmt abgemessene Form einzukleiden, wodurch man etwas vorzugsweise Gültiges zu bezeichnen beabsichtigt. Wir meinen die Sprüchwörter und sprüchwortartigen Redeweisen; sie streifen zwar in das Gebiet des geschlossenen Rhythmus und sind deszhalb auch zum Theil gereimt, aber offenbar wollten diejenigen, die sie zuerst gebrauchten, nicht etwas dichten, sondern nur einen körnigen Gedanken entschieden begränzen.

Man ahndete, wie kaum zu bezweifeln ist, nicht das geringste von einer metrischen Messung, als man solche Sätze aufzustellen anfing; so sagte man harmlos unter anderm: „Kommt Zeit, kommt Rath.“ Niemand dachte daran, dasz hier ein trefflicher anapästischer Tonfall (eine Dipodie) sich kundgiebt; man begnügte sich mit dem abgeschlossenen Gepräge des Gedankens, ohne weiter nach der eigentlichen Form zu fragen. Zuweilen mochte der Reim veranlassend hinzutreten, wie in dem Sprüchwort: „Unverhofft, geschieht oft;“ daher Manche denn auch die allmählige Entstehung des Reims aus solchen Redensarten herzuleiten kein Bedenken tragen. Wie dem auch sein möge, soviel geht hieraus mit Klarheit hervor, dasz das gewöhnliche Leben dem Rhythmus ebensowenig abgeneigt ist als die prosaische Schriftsprache.

§. 18.

Einen zweiten Beweis könnten wir vielleicht selbst aus dem alltäglichen Geschäftsstyl entlehnen. Werfen wir einen Blick auf die Firmen der Kaufleute, so offenbart sich nicht selten in der Zusammenstellung der Namen der Handlungshäuser eine gewisse Abrundung. Auch gesetzliche Bekanntmachungen fallen oft taktmäszig aus.

So unterzeichnet sich ein Haus in einer groszen Handelsstadt: „Schlosser und Berndt," nicht aber „Berndt und Schlosser." Sollte diesz ein bloszer Zufall sein? Hier und da, wie allerdings bekannt ist und wir zugeben, hat man sich aus irgend einem andern Grunde von der Anordnung der Unterschriften leiten lassen; es giebt aber unstreitig viele Fälle, wo der Wohlklang entschieden hat. Es scheint, dasz jenem alten Hause die Benennung „Schlosser und Berndt" in choriambischer Fassung, als man sich über die Firma verständigte, wohllautender tönte, als wenn die Namen jambisch und daher etwas schleppender gestellt wurden: „Berndt und Schlosser." Die beiden Begründer trafen, als sie zusammentraten, vielleicht unbewuszt das Rechte aus dem Grunde, weil dem Ohre des Menschen das entschiedene Masz mehr gefällt, als das zweifelhaftere und die prosaischere Fassung. An einer Wiese dahinwandernd, hat man wohl Gelegenheit Anschläge auf Tafeln zu lesen, wie folgender: „Das Gehen über diesen Pfad ist untersagt," was einen regelrechten vollständigen Trimeter giebt, ohne dasz sein Verfasser, wie man sicher annehmen darf, eine Ahnung des rhythmischen Ausdrucks hatte. Hiermit soll behauptet sein, dasz der Rhythmus selbst in den gewöhnlichsten Dingen sich aufdringt und seine Rechte geltend macht; wie denn im Reiche des Geistes, bei Lichte betrachtet, dem Zufall ein sehr geringer Spielraum bleibt.

§. 19.

Ist hierdurch bewiesen, dasz der prosaische Schriftsteller sich nicht wohl der Nothwendigkeit entziehen kann, seine Rede in einen gewissen rhythmischen Flusz zu bringen, so liegt es nahe, darzuthun, wie aus dem harmonischen Bau der Sätze, worin Fleisz und Geschicklichkeit gewaltet hat, eine farbenreiche Malerei sich entwickelt. Die verschiedenen Bewegungen des Gemüthes namentlich werden sich verschieden wiederspiegeln, wenn die Form überhaupt dem Inhalte entspricht. Erstlich die Lebendigkeit der Darstellung äuszert sich malerisch in kürzeren Sätzen, wobei der Prosaiker häufig wie der Dichter das längst Vergangene in die Gegenwart rückt und als eben geschehend vorführt.

Die Römer bedienten sich in letzterem Falle mit groszer Freiheit des historischen Infinitives, welchen der Deutsche nicht wohl so blank hinstellen kann. Von gebrochener und unterbrochener, gleichsam stotternder Rede, welche eine Gewohnheit des gewöhnlichen Lebens nachahmt, sieht die Kunst ab, da sie dem Ideale eines reinen vollständigen Ausdrucks folgt. Die kurzen Sätze aber, welche das aufgeregte Gemüth abspiegeln, erscheinen bei dem Prosaiker naturgemäsz, wenn er schnell hinter einander eintretende Ereignisse darstellt oder die verschiedenartig wirkenden Momente in einen raschen Ueberblick zusammenfaszt. Sie sind alsdann einzelnen Wogen ähnlich, welche das Meer emportreibt und über die Fläche rollt; in solchen Sätzen fehlen die Bindungswörter, sie folgen gleichsam in schnellen Schlägen aufeinander, zerstückt und dennoch zusammengehörig und in einander greifend.

§. 20.

Die Ruhe der Darstellung zweitens zeigt wohlgebaute melodische Sätze von gröszerem Umfang, wobei sie das Einfügen kürzerer Perioden nicht verschmäht.

Die einzelnen Verhältnisse sind mannichfaltig, die Glieder wohlverbunden und vielgestaltig, reich an Nebensätzen und Bindewörtern. Die Rede flieszt wie die sanftbewegte Fläche des Meeres, auf welcher wenige Wellen sich schaukeln, indessen das Ohr ihrem Gemurmel ungestört sich hingiebt. Dabei hängt sie zusammen wie die Rosenfülle eines mächtigen Rosenstocks, mit grünen Blättern durchflochten; der einzelne Satz liegt aufgeschlossen vor uns wie die Knospe, die sich eben entfaltet hat. Dem Erzähler vor allen öffnet sich hier sein anmuthiges Feld. Ueberhaupt behält der ruhige Styl das Gewinnende im Auge, während die Lebendigkeit der Darstellung auf das Hinreiszende gerichtet ist; die letztere sucht zu bewältigen, jener zu fesseln.

§. 21.

In der Mitte zwischen beiden Arten liegt die ernste Darstellung, die belehrende (didaktische) und wissenschaftliche, welche sich in Untersuchungen einläszt und daher genöthigt ist, um der Deutlichkeit willen ihre Gedanken in umfangreichere Perioden auszuspinnen.

Der Untersuchende wird sich am wenigsten um rhythmische Vorzüge kümmern; ihm liegt vornehmlich die Sorge ob, dasz nichts mangele, was zur richtigen und vollständigen Auffassung der Begriffe diene. Die ernste Prosa dagegen charakterisirt sich auf eine so mannigfache Art, dasz wir weiter unten auf das rhythmische Gepräge derselben und ihre Malerei ausführlicher zurückkommen müssen. Hier genügt es vorauszuschicken, dasz ein gewandter Prosaiker nicht blos die Leichtigkeit hat seine Gedanken hinzuwerfen, sondern auch fähig ist, die ihm vorschwebenden Eindrücke zu zeichnen und zu malen, wenn er die vorhandenen Schätze des Baustoffs benutzt, überzeugt, die deutsche Sprache werde nicht einen schönen Theil ihrer Eigenschaften und Vorzüge, die im Folgenden mehr und mehr entwickelt werden, für den Prosaiker gleichsam unbedacht verschwendet und überflüssig ausgestreut haben. Wir schreiben ihm die Aufgabe zu, prosaische Rhythmen, die von den poetischen strenge sich unterscheiden, zusammenzusetzen.

Zweites Hauptstück.

Nähere Begründung der rhythmischen Malerei. Nothwendigkeit, Nutzen und Zweck der Messung sammt ihrer Grundbeschaffenheit.

§. 22.

Wie die Sprache überhaupt dazu dient, das innere geistige Leben des Menschen auf eine Weise darzustellen, dasz dasselbe von Andern richtig und bestimmt aufgefaszt werde, so gebraucht der Sprechende Töne, der Schreibende Zeichen, in beiden Fällen Wörter genannt, wodurch er seine Vorstellungen versinnlicht, damit sie ganz so, wie er wünschen mag, von der Seele eines Zweiten aufgenommen werden können. Auf ähnliche Art liefert, wie ein älterer Schriftsteller passend bemerkt, die Musik in den Tönen der Instrumente und ihrer Aufeinanderfolge, die Mimik in körperlichen Bewegungen, die bildende Kunst in Umrissen Figuren und Formen absichtlich eine Anschauung von den inneren Schöpfungen der bildenden Phantasie des Künstlers. Die Worte der Sprache demnach umkleiden den Gedanken, welcher in der Brust aufgestiegen ist, gleichsam zum Lichte ringt und geboren werden soll, damit ihn Andere erkennen.

Zunächst und vor allen Dingen müssen deszhalb, wie wohl Niemand bezweifelt, die Worte, welche den erwachten Gedanken aus der Tiefe des Seelendunkels fördern sollen, so beschaffen sein, dasz Niemand in die Gefahr kommt, sich etwas Anderes als eben diesen Gedanken vorzustellen. Es wird verlangt, dasz die Worte nicht mehr noch weniger besagen, sondern genau Dasselbe was die Seele denkt ausdrücken: wir müssen die vollkommensten Zeichen wählen für den gewählten Gedanken, um dem Miszverständnisz, dem halben und falschen Verständniss vorzubeugen. In diesem ersten und allgemeinsten Erfordernisz trifft Prosa und Poesie völlig überein, der Schreibende wie der Sprechende setzt sich dieses Hauptziel: es ist erreicht, wenn er selbst den dargelegten Gedanken als seinen eigenen wiedererkennt und von Andern vollständig wiedererkannt sieht.

§. 23.

Weil aber jede sprachliche Mittheilung ursprünglich und eigentlich, wie Niemand bestreiten dürfte, nicht für das Auge des Lesenden bestimmt und berechnet ist, sondern für die lebendige Auffassung durch das Ohr gemacht wird, so können wir nicht umhin, eine zweite Eigenschaft der Sprache zu beleuchten, die in sorgfältige Berücksichtigung kommen musz. Die Worte

entfalten, indem sie zur Veranschaulichung des Gedankens ausgesprochen werden, nicht blos den einfachen Begriff, sondern zugleich Töne der verschiedensten Art; schwere und leichte, dumpfe und helle, dunkle und klare, weiche und harte dringen an unser Ohr, wie immer der Mensch sie, die Natur nachahmend, als feststehende Zeichen gebildet haben mag.

Sollte dieser Wechsel der Töne unwichtig sein, da sie der Zufall nicht hervorgerufen haben kann, um jetzt beim Gebrauch dem Zufall überlassen zu bleiben? Noch Niemand hat dergleichen behauptet; vielmehr hören wir täglich von dem Wohllaut reden, worin eine Sprache die andere übertrifft; ebenso sagt man oft, dasz in Hinsicht des Wohllautes ein Schriftsteller Vorzüge vor dem andern besitze. Wie sich diesz auf das Ganze erstreckt, so musz es auch im Einzelnen von Geltung sein und Einflusz äuszern.

§. 24.

Der blosze Klang eines Wortes schon soll etwas bedeuten: der Schall soll, durch das Ohr dringend, auf den Geist einwirken und irgend eine Empfindung hervorrufen, ganz abgesehen von dem Begriffe, welchen das Wort übrigens hat, sei es, dasz der hörbare Laut diesen Begriff unterstützt und verstärkt oder sonstwie modifizirt.

Es tritt etwas Lebendiges heraus, wenn das Wort auf seiner geisterhaften Schwinge durch die Luft hinrauscht; es findet eine stärkere sinnliche Einwirkung statt und es erfolgt dabei eine Anregung, welche beim stummen Lesen entweder fehlt oder etwas in den Hintergrund weicht. Ist doch, wenn wir einen Schritt weiter gehen, auch die Art und Weise, wie ein Wort ausgesprochen wird, von hoher Wichtigkeit: sehr viel liegt in der menschlichen Stimme selbst, ein guter Vortrag kann eine schlechte Darstellung fördern und heben, während eine gute durch schlechten Vortrag herabgedrückt wird. Doch reden wir hier weniger von den Gefühlen, welche durch die Zunge in die Worte gelegt werden können: der Vortrag tritt von auszen hinzu, gehört also nicht zum Wesen der Sprache von Haus aus. Für unsern Zweck verlangt hauptsächlich der einfache Schall Berücksichtigung, welchen ein Wort im Allgemeinen hat; auf diesen richten wir das Augenmerk, insofern er eine ursprüngliche Kraft an sich trägt. Zwar besitzen nicht alle Wörter eine scharf ausgeprägte Tonfülle, welche von wichtigem Einflusz ist, es giebt aber deren doch sehr viele (der Zahl nach vielleicht sind es die meisten) von einem Klange, der kräftig und eigenthümlich wirkt. Eine Sprache übertrifft hierin die andere; die deutsche gehört zu den begabtesten, was diese Eigenschaft anbelangt, wie grosze Rauhheit auch andere Völker unserem Idiom vorwerfen mögen; sie zeichnet sich aus durch eine Menge starker und voller Naturklänge, welche einen gewissen Mangel an reichtönenden Vokalen zur Genüge ersetzen. Ein guter Schriftsteller, der über ihren Schatz gebietet, vermag seinen Styl mit unsäglichem Glanze zu schmücken, wenn er Gehör für den Klang der Wörter besitzt; denn die rechte Benutzung desselben entscheidet zuvörderst über den Wohllaut überhaupt, in der Poesie wie in der Prosa.

§. 25.

Ein Vorzug aber, der die germanische Sprache vor den meisten neueren auszeichnet, und den bloszen Klang veredelt,

besteht darin, dasz der Deutsche den Klang der Wörter nach der Zeit, die zu ihrer Aussprache erforderlich ist, sorgfältig abmiszt. Nach Verlauf eines Jahrhunderts, welches von Klopstock an eine neuhochdeutsche Litteratur herausgebildet hat, ist ein entschiedener Sieg über die Länge und Kürze der Sylben erfochten worden; gegenwärtig kennen wir genau das Gewicht, welches das einzelne Wort seinem Tone nach auf das aufmerkende Ohr ausübt. Es handelt sich bei uns nicht mehr blos um den allgemeinen Wohllaut der Wörter, sondern um den Klang der einzelnen Sylben, aus welchen ein Wort besteht, das wir messen.

Es springt in das Auge, dasz, wenn schon der Ton eines lautausgesprochenen Wortes wegen seiner Wirkung Aufmerksamkeit und Rücksicht verdient, die Wirkung ungleich bedeutender sein musz, welche hervorgeht aus der Regelung des Tones, aus der Messung des Klanges, aus dem Masz der Sylben. Denn es leidet wohl keinen Zweifel, dasz die Ordnung allezeit über die Unordnung, das Masz über das Unmasz triumphirt: Ordnung und Masz sind der Geist, welcher über dem Chaos der Materie schwebt, die Naturkraft der Sprache gleichsam regelt, belebt und zur rechten Gestaltung befähigt. Denn indem vom Schaffenden die Form mit dem Gehalt in Eins verschmolzen wird, ist es nicht hinreichend, den Gedanken mit bestimmten Gränzen zu umfassen, welche die Seele festzusetzen für gut findet; sondern auch das Formelle verlangt gleichzeitig eine Beugung unter Gesetze, wenn Beides vollendet sein soll.

§. 26.

Was diese Regelung der Klänge anlangt, könnte Jemand einwendend sagen, der Geist habe damit nichts zu schaffen; allein eine solche Leitung und Beherrschung des Materials erstreckt sich nicht blos auf etwas Aeuszerliches und ist daher nothwendig, naturgemäsz und schön.

Diesz läugnet nur der grosze Haufen, dem die wahre Einsicht in die Welt des geistigen Schaffens abgeht; er urtheilt nach dem Schein, weil er gleichsam an der flachen Küste steht, während das offene Meer, der eigentliche Heerd der Gedanken, mit seinem Ringen und Kämpfen ihm verschlossen ist. Urtheilte er recht, so wäre es überhaupt unnöthig ein Gedicht in Versen zu schreiben, wie sich weiter unten ergeben wird. Eine jede Begränzung dieser Art wäre überflüssig, wenn sie nichts als etwas Aeuszerliches bezweckte; dasz sie mehr zu sagen hat, braucht kaum bewiesen zu werden. Wie die Form im Allgemeinen den Gedanken in derselben Weise umkleidet wie der menschliche Leib die Seele, welche mit Hülfe des Leibes athmet und lebt: so musz sie auch auf die Gestaltung des Gedankens, auf seine Menschwerdung, entscheidenden Einflusz ausüben; wie man die Worte für ihn wählt, so wird er gezeugt sein, dastehn und erkannt werden. Wer möchte mithin bezweifeln, dasz die Ordnung, welche die gewählten Worte regelt, etwas Geistiges sei? Gewinnt sie nicht Einflusz auf die Gestaltung des Gedankens selbst, auf seine innersten Theile, auf seine geheimsten Züge? Ein Garten, dessen Bäume regelmäszig gepflanzt sind, sieht nicht blos anders aus als ein

Geheg, wo Alles wild durcheinander gewachsen ist; es wird vielmehr ein groszer Unterschied sich zeigen in Rücksicht des Gedeihens und Wachsthums der Bäume, wie auch in Rücksicht des Früchtetragens. Wenn diesz im Reich der Natur eine Folge des Maszes ist, so musz auf ähnliche Weise die Messung der Klänge, aus welchen die Worte eines Gedankens bestehen, diesen Gedanken und den Ausdruck, wie er einen Gegenstand versinnlicht, eigenthümlich gestalten, wenden und begaben; sie musz in die Wesenheit des Gedankens eindringen und die geistige Seite desselben berühren. Genug, wir sehen, die Messung bedingt die Vorstellung dessen, wovon die Rede ist, auf ebenso mannichfaltige Weise, als sie selbst mannichfaltig auftritt.

§. 27.

Die Metrik beruht also auf tieferen Grundlagen, als Viele seither geglaubt haben. Die Messung der Worte, welche scheinbar auf die Rinde des Baums sich beschränkt, durchdringt in Wirklichkeit den Strom der Säfte, und wirkt, von der Oberfläche ausgehend, auf das innere Leben ein, welches durch Stamm, Aeste, Blätter und Blüthen webt und waltet. Ihre Macht geht so weit, dasz sie gleichsam den Pulsschlag regeln hilft, der dem Gedanken Leben verleiht.

Nur aus Unkenntnisz der Sache konnte man behaupten, die kunstreiche Regelung der Klänge sei eine oberflächliche Zusammenreihung der Wörter ohne allen Nutzen. Wenn schon der blosze einfache Klang der Wörter eine Bedeutung in Anspruch nimmt, welche der Berücksichtigung des Darstellenden würdig ist, so kann es nicht fehlen, dasz die gemessenen Klänge eine hoch gesteigerte Gewalt besitzen und die Fähigkeit empfangen haben, den Werth eines Wortes in möglichst vollem Umfange geltend zu machen. Es läszt sich nichts denken, was darüber hinausgehe. Das Gepräge ist dadurch vollendet, welches der Gedanke erhält; dieser ist von innen und auszen richtig abgewogen, er lebt verkörpert wie er verkörpert leben soll.

§. 28.

Die ungebundene Schreibart aber tritt vor der gebundenen zurück, weil sie nicht dasselbe Ziel einer vollendeten Messung sich setzt, wie diese; in ihrer Art zwar ist die Prosa, welche gut geschrieben wird, ebenso vollendet, allein sie steht nicht auf der nämlichen Höhe der Vollendung, welche die Poesie einnimmt.

Letztere sucht das Vollkommenste zu erreichen, indem sie jeglichen einzelnen Klang unter gleichmäszige Gesetze beugt, während jene nach einer geringeren und leichter erreichbaren Vollkommenheit strebt, als welche sich nicht darauf einläszt die Freiheit im Einzelnen zu beschränken. Der Prosaiker wirkt gleichsam durch gröbere Striche, der Dichter durch die feinsten Linien, die er auf das genaueste verfolgt, bei jenem ist vieles gleichgültig, bei diesem nichts; jener giebt seinen Gedanken eine genaue und sorgfältige Bestimmung, dieser die genaueste und sorgfältigste, welche bis auf den kleinsten Laut berechnet ist. Genug, dem Dichter schwebt das

höchste Ideal des Formellen vor, wovon er Zug für Zug mit Künstlerhand zu versinnlichen sich bemüht: der Prosaiker kann diesz nicht erreichen, weil er nicht über dieselben Mittel und Kräfte gebietet, und es liegt ihm auch nichts daran.

§. 29.

Alles diesz muszten wir vorausschicken, um die Nothwendigkeit des Sylbenmaszes, wovon der Dichter Gebrauch macht, überhaupt zu beweisen. Kein Zufall nämlich hat den Vers in's Leben gerufen, sondern er entstand durch die Aufgabe der Kunst, diejenige Spitze der Form zu suchen, die auf dem Gebiete der sprachlichen Darstellung zu erklimmen möglich ist, und diese fand sie denn darin, dasz sie die Messung der Klänge innerhalb bestimmter und unüberschreitbarer Gränzen vornahm, einen äuszerlichen Abschnitt suchte und auf diese Weise ein in sich selbst vollendetes Bauwerk hervorbrachte. Diesz wurde Vers genannt und hat für ein Gedicht dieselbe Bedeutung wie die architektonische Säulenordnung für ein Gebäude.

Die Dichtkunst bedient sich einer geschlossenen Form, indem sie im Vers- oder Sylbenmasz, wovon weiter unten die Rede sein wird, eine Fessel umwirft, ohne jedoch mit derselben die nöthige Freiheit aufzuheben, die sie zur Darstellung braucht. Die Fessel der Prosa dagegen bindet den Darstellenden, wie schon oben bemerkt worden, nicht mit gleicher Bestimmtheit, weszhalb ihre Weise die ungebundene schlechtweg heiszt; sie darf das Band ausdehnen und jeden Augenblick mit einem neuen vertauschen, während die gebundene Rede des Dichters auf die strengste Einheit der äuszern Form angewiesen ist: natürlich nur auf die Einheit im Ganzen, weil das vorgeschriebene Masz im Einzelnen, um diesz schon hier zu sagen, eine reiche, oft die reichste und mannichfaltigste Gestaltung mit sich führt oder gestattet. Die rhythmischen Theile der Prosa tragen den Stempel der Messung an sich; diese Messung aber hat sich nicht nach einem abgränzenden, einmal festgestellten Masze gerichtet. Die rhythmische Zeile des Dichters dagegen bildet ein Ganzes, dessen Theile und Umfang nach einem bestimmten Gesetz, von welchem sie nicht befreit werden, ein für allemal bestimmt worden sind. Um noch anschaulicher zu reden, möchte ich sagen, die Form der Prosa gleicht einem groszen seidenen Tuch, welches lose im Wind flattert und durch den Hauch des letztern bald diese, bald jene Gestalt empfängt, je nachdem es von den Lüften ergriffen wird, was auf die verschiedenste Weise geschehen kann. Wenn dieser Vergleich nicht unpassend ist, so dürfen wir unbedenklich die Form, worein der Dichter seine Gedanken hüllt, mit einem weiten seidenen Mantel zusammenhalten. Wie dieser von den Schultern desjenigen, von welchem er getragen wird, über den Leib herabflieszt und die reichsten und verschiedensten Falten wirft, ohne dasz er seine Grundgestalt verändert, wie sehr er sich auch zu erweitern und zu verkleinern scheinen mag: auf ähnliche Weise bietet auch das Versmasz eine kunstvolle Hülle, welche um den Gedanken spielt, ihm Licht und Schatten, Leben und Bewegung verleiht. Das ursprüngliche Masz bleibt immer unverändert; es läszt aber, wie der Mantel, eine Menge Veränderun-

gen auf der ausgebreiteten Fläche zu, gestattet einen bunten Wechsel der Farben, welche das Gewand zieren, und erlaubt mit jeder Wendung, durch die es bewegt wird, einen mannichfaltigen Gedankenschimmer. Ordnung in dem Wechsel, Einheit in der Mannichfaltigkeit, Begränzung in der Freiheit sind die Eigenschaften der strengen Form, welche vorzugsweise die gebundene genannt wird.

§. 30.

Allerdings giebt es Gedichte, welche sich dieser geschlossenen Form entäuszert haben oder welche, mit andern Worten, in Prosa geschrieben sind; Niemand wird ihnen den Werth absprechen, sobald sie wahrhaft poetischen Gehalt ausbreiten. Aber die Art und Weise, wie letzteres geschieht, charakterisirt sie als minder vollkommen oder wenn man will als einseitig vollkommen, weil sie blos von der einen Seite nach dem Ziel der Vollendung steuern, von der andern hinter demselben freiwillig zurückbleiben.

Der Stoff hauptsächlich erhebt sie in das Reich der Poesie, nicht die Verarbeitung, nicht die Ausprägung der Form und die höchste Benutzung des sprachlichen Mittels. Es braucht nach dem, was oben gesagt ist, nicht weiter ausgeführt zu werden, dasz die prosaische Darstellung keinen hinlänglichen Ersatz für die poetische bietet; ein in Prosa verfasztes Gedicht leistet nicht dasjenige, was ein Gedicht leisten soll. So erfüllt ein Roman niemals die Aufgabe, welche ein rhythmisches Werk erfüllt; wenn er sich auch das Höchste vorsetzt, wird er doch allezeit hinter seinem Vorsatz zurückbleiben und gleichsam sich selbst nicht genugthun können. Es ergeht dem Romandichter fast wie dem schlechten Rhythmiker; denn auch dieser bildet die Schönheit, deren Aufgabe ihm vorschwebt, mehr oder weniger mangelhaft aus.

§. 31.

Eine schiefe Bahn vollends schlägt derjenige Prosaiker ein, der, indem er einen dichterischen Stoff bearbeitet, den Mangel einer metrischen Form dadurch auszugleichen wähnt, dasz er seinen Styl höher schraubt und eine sogenannte p o e t i s c h e P r o s a schafft.

Schon in ihrem Namen verkündet sie einen ihr Wesen vernichtenden Widerspruch an. Der gute Geschmack musz eine solche Art der Darstellung miszbilligen, welche die Scheidewand von zwei ganz verschiedenen Formen umzustoszen trachtet; sie nimmt von der einen, ohne die andere zu bessern und zu vervollkommnen. Es entsteht im Gegentheil ein Mischmasch, der aller Gesundheit entbehrt. Eine poetische Prosa würde nur in dem einen Falle erlaubt sein und mit Recht auf Geltung Anspruch erheben, wenn es möglich wäre, den Ausdruck in der Prosa zu steigern und poetisch zu färben, ohne dasz zugleich die Wahrheit des Gedankens und die Aechtheit der Empfindung dadurch Schaden erlitte. Auf Unkosten dieser beiden Stücke die Gränzlinie der Prosa zu verletzen, ist das Zeichen eines verkehrten und krankhaften Geschmackes. Selbst hieraus ergiebt sich, dasz die Form nicht blos die Fläche streift, sondern zum Wesen der Darstellung gehört. Das Versmasz ist ein unveräuszerliches Besitzthum der Poesie, der freie Rhythmus gebührt und genügt der Prosa.

§. 32.

Untersuchen wir denn zuvörderst, wie die gemessenen Klänge überhaupt wirken und beitragen, dasz die Gedanken, was die Aufgabe der Dichtkunst ist, das möglichst vollendete Gepräge empfangen, ein Gepräge, welches ohne das Sylbenmasz nicht erreichbar sein würde, wie oben schon gezeigt worden ist und im Verlauf dieser Auseinandersetzung sich mehr und mehr herausstellen wird. Wir behaupten nichts Falsches, wenn wir als etwas Allgemeinstes vorausschicken, dasz das Metrum, wodurch die Sprache des Dichters von der prosaischen Rede entschieden gesondert wird, in allen Fällen dazu dient, den Ausdruck zu heben, zu schmücken, zu veredeln.

Denn dadurch, dasz die Gedanken gemessen einherschreiten, offenbaren sie eine höhere Würde und tragen gleichsam ein Feierkleid, welches sie prachtvoll umflattert. Weiter unten durchforschen wir das mehr in das Einzelne. Denn zunächst entsteht die Frage, ob nicht durch eine solche Steigerung des Ausdrucks die Natürlichkeit leide, ob das Masz nicht etwas Fremdes und Ungehöriges hinzubringe und so zu sagen uns von der Natur entferne. Die Frage hat ihren guten Grund darin, dasz wir sehen und erklären, der metrische Dichter erhebe seine Worte aus dem Gebiet des Gewöhnlichen in das Reich des Ungewöhnlichen. Das Bedenken indessen, das hier erregt wird, ist vollkommen nichtig. Wir beantworten diese Frage mit dem Gegentheil: das Metrum nähert uns der Natur, statt von ihr zu entfernen. Die erste und herrlichste Eigenschaft der gemessenen Klänge nämlich besteht darin, dasz durch dieselben die Empfindungen und Vorstellungen genauer, als im gewöhnlichen Styl der Fall sein würde, bezeichnet werden; wodurch der Nachempfindende den Vortheil erlangt, das Dargebotene genauer und inniger aufzufassen. Denn das Metrum unterstützt die Vorstellung, die bezeichneten oder geschilderten Dinge treten klarer vor den Geist hin, weil sie mit Hülfe der Messung klarer und bestimmter dargelegt werden. Der Dichter wirkt durch den Takt der Worte schärfer auf die Sinne ein und erleichtert das Geschäft des Verständnisses. Weil aber das Masz zu deutlicherer Auffassung einer Schilderung so viel beiträgt, darf man wohl sagen, der Nachempfindende greift tiefer in die Natur hinein oder wird durch den Dichter so nahe als möglich auf die Natur zurückgeführt; und das ist die anerkannte Hauptaufgabe der Kunst.

§. 33.

Das Sylbenmasz ist vor allen Dingen (wie schon Longin anmerkt) ein auszerordentliches Hülfsmittel, Bewegungen jeder Art in den Gemüthern hervorzurufen*). Betrachten wir also eine rhythmische Darstellung von Seiten der Gefühle, welche in ihr zum Ausdruck kommen, so dürfen wir sie in drei Klassen eintheilen: in ernste oder schwere, in schnelle oder leichte, und

*) Aehnlich sagt G. Hermann, Epit. doctr. metric. Lips. 1844. Praef. p. IX: si numeros spectamus, quae res tota ad animos commovendos inventa est.

in ruhige, welche mitten inne stehen. Die gemessenen Sylben richten sich danach und bieten die Mittel zu dieser dreifachen Malerei.

Die deutsche Sprache hat, wie die Sprachen der Alten, zu ihrer Verfügung zwei Klassen von Sylben, deren eine die Längen, die andere die Kürzen umfaszt. Mit diesen begnügt man sich für die Erzeugung einer rhythmischen Darstellung und läszt ursprünglich, um das Masz herzustellen, andere Eigenschaften der Sylben und Wörter unberücksichtigt; man kümmert sich namentlich nicht um den Unterschied, der zwischen langen und langen, kurzen und kurzen selbst stattfindet, um den Unterschied nämlich in ihrem häufig schwereren oder leichteren Gewicht, soweit es die Ausfüllung des vorgeschriebenen Numerus angeht.

§. 34.

Die Haupteigenthümlichkeit der Längen ist, das Ernste und Schwere auszudrücken. Sie liegt auf der Hand, weil die Natur dieser Sylben und ihres Gewichts es mit sich bringt, dasz sie langsamer ausgesprochen werden, indem sie mehr Zeit und Kraftaufwand dazu erfordern als die Kürzen. Was ist also natürlicher als dasz sie recht eigentlich zur Darlegung und Zeichnung ernster Gefühle benutzt werden?

Wenn man mehrere lange Sylben zusammenreiht, tritt diesz unverkennbar heraus; es entstehen alsdann jene gewichtigen Klänge, die viel Aehnlichkeit mit den langaushallenden Tönen der Orgel haben; wie es denn, um diesz vorläufig anzudeuten, eine reiche Anzahl von Maszen giebt, deren charakteristischer Klang, besonders von Seiten der Tonfülle, dem Schall des genannten Instrumentes verwandt erscheint. Wie leicht fühlt man aus folgendem Versanfang die eigenthümliche Wucht, den vorzugsweise ernsten Gang solcher Längen:

Ach, leidvoll, ach schmachvoll liegt dein Freund.

Sie können für sich allein stehen, da die deutsche Sprache nicht unfähig ist, deren eine ziemliche Anzahl hintereinander aufzureihen. Es ist dabei im Allgemeinen ganz gleichgültig, ob sie daktylisch oder anapästisch gemessen werden; ihr Charakter bleibt derselbe: sie treten mit Pomp, mit Nachdruck, Majestät und Würde auf, sowohl im Hexameter als in den Klagetönen der Anapästen, aus welchen bei den Griechen Euripides ganze Gesänge zusammengesetzt hat. Es kann nicht fehlen, dasz auf Gedichte, in welchen sie vorherrschen und die Oberhand über die Kürzen haben, jene Farbe des Ernstes übergeht; der Charakter der einzelnen Längen theilt sich dem gesammten rhythmischen Gebilde mit. Das ist namentlich der Fall mit einigen Hymnen des Pindar.

§. 35.

Wenn die Natur der Längen also den würdevollen Ernst, die Hoheit und Tiefe der Gefühle zu veranschaulichen vorzüglich geeignet ist, so liegt der Schlusz nahe, dasz die Natur der Kürzen sich äuszert im Gegentheil, weil sie gerade die Hälfte der Zeit und Kraft von dem Sprechenden in Anspruch nehmen.

Denn zwei Kürzen tragen, wie eine unwandelbare Grundregel der Zeitmessung feststellt, just das Gewicht einer langen Sylbe aus. Diesz ergiebt, dasz die Kürzen wegen der Flüchtigkeit, womit sie vorwärts sich schwingen, und wegen der Leichtigkeit, womit sie den Fusz aufsetzen, eine Natur haben, welche sie geschickt macht, das Schnelle und Leichte zu zeichnen.

Und diesz ist überall ihr Grundcharakter. Zwar besitzt die deutsche Sprache nicht die Fähigkeit der griechischen und römischen, eine bedeutende Anzahl von Kürzen ununterbrochen aufeinanderfolgen zu lassen oder vielmehr einen ganzen Satz mit lauter kurzen Sylben vorzutragen; ihre Stämme sind durchgängig lang und schwerwuchtig, überdiesz meistentheils mit dem stets verlängenden Sprachaccent ausgestattet, und die Auflösung der Längen*) in Kürzen, wodurch das hellenische Idiom sich auszeichnet, ist ihr entschieden versagt. Indessen dieser Mangel hindert uns nicht in solchem Grade, dasz wir nicht die Haupteigenthümlichkeit der Kürzen in der rhythmischen Darstellung deutlich erkennen sollten. Sie werden, verbunden mit Längen, soweit diesz unumgänglich ist, vorzüglich ihren Charakter offenbaren in daktylischen, anapästischen und choriambischen Gliedern und Reihen; auch bei den Alten sind das diejenigen Rhythmen, in welchen das Wesen der Kürzen gewöhnlich und am häufigsten sich ausspricht. Trotz der Längen, von welchen darin der rasche Strom niedergehalten wird, dasz er sich nicht in vollkommenster Reinheit und Freiheit zeigen kann, empfinden wir beim Vortrage solcher Reihen, dasz durch dieselben der Schwung, die Leichtigkeit, Leidenschaftlichkeit und Raschheit der Gefühle, selbst das Unaufhaltsame und Unwiderstehliche auf eine Weise ausgeprägt wird, dasz die Wirkung nicht nur ohne Mühe verständlich ist, sondern sich auch entschieden und unabweislich aufdringt. Als Beispiel genügt der Anfang von folgender daktylischer Strophe:

Siehe das Opfer, das festlich entglommene,
Höre den Hymnus, an Wendungen reich!

Ganze Gedichte, in welchen die Kürzen auf diese Weise vorwalten, empfangen natürlich den ausgesprochenen Charakter des Maszes der Kürzen; der daktylische Hexameter, lyrische Stellen aus den attischen Poeten und das Gedicht, von welchem die beiden Zeilen eben angeführt sind, spiegeln ihn getreu wieder.

§. 36.

Es ist drittens zu zeigen, wie die Darstellung der ruhigen Gefühle, im Allgemeinen, nicht im Einzelnen, durch das Zeitmasz der Sylben bedingt wird. Eine gleichmäszige Vereinigung von Längen und Kürzen, wodurch die Natur beider gleichsam beschnitten und im Zaume gehalten wird, ein geregelter Wechsel und Austausch dieser beiden Hauptklassen von Sylben verschafft uns einen Rhythmus, dessen Grundcharakter in der Mitte zwischen dem ernsten und leichten Wesen jener sich hält. Durch ihn wird vornehmlich das Milde, Gefällige

*) Wie sie nämlich in der hohen Lyrik der attischen, in der ionischen und äolischen Poesie gestattet ist.

und Anmuthige auf entsprechende ruhige Weise zur Anschauung gebracht.

Dazu taugen vorzugsweise die Reihen, welche aus Jamben, Trochäen und Kretikern zusammengesetzt sind; überdiesz schlieszen sie die Spondeen, Anapästen und Daktylen nicht aus, wodurch, wie gesagt, ein Gepräge entsteht, das keineswegs charakterlos ist. Allerdings tritt die Haupteigenthümlichkeit solcher Klangmessungen nicht so keck und entschieden auf, wie in den beiden andern Fällen; der Charakter derselben ist scheinbar nicht so unabhängig und selbstständig, weil er zur Grundbedingung seines Daseins zwei fremde Naturen hat, die einen vollkommenen Gegensatz bilden und einzeln mehr in das Auge springen. Demungeachtet hat der ruhige Rhythmus, wie wir ihn vorzugsweise nennen wollen, ein leichterkennbares und wohlverständliches Merkmal; er ist, im Gegensatz zu den beiden andern, das vermittelnde Masz und bildet für eine umfängliche und inhaltreiche Darstellung die Grundlage der allgemeinen Rhythmenwelt. Man könnte sagen, er ist das eigentliche Stammmasz, auf welches die andern, in ihrer Art einseitig wirksamen Weisen der Messung zurückgehen. Denn es würde unmöglich oder doch häufig geschmacklos sein, Rhythmen zu Stande zu bringen, in welchen jene beiden Hauptgattungen unvermischt durchgeführt wären: sie müssen sich, wegen der sonderbaren Einförmigkeit, welche daraus entstehen würde, schlechterdings oft untereinander verbinden, wodurch sie mehr oder weniger von ihrem ursprünglichen Charakter einbüszen; auch deswegen besonders, weil die Gefühle und Empfindungen des Darstellers sich mischen, also eine gemischte Darstellung verlangen. Die beiden Hauptgattungen selbst werden, trotz eines Gedankeninhalts, der mit ihrer Natur kämpfte, hier ihren Schwung lähmen, dort ihren langsamen Fuss beflügeln möchte, niemals ganz und gar auf jenen ruhigen Rhythmus herabgestimmt werden können, welcher Ernst und Leichtigkeit verschmilzt, den ersteren bezwingt, die zweite in Fesseln legt; es fehlt daher dem ruhigen Rhythmus nichts zu einer selbstständigen Natur. Sie erhellt aus dem wohlgemessenen, gesetzten, einfachen Schritt, der hin und wieder durch Längen gehemmt, durch Kürzen beschwingt wird, ohne dasz man den einmal eingeschlagenen Hauptgang sehr beeinträchtigt oder stark modifizirt findet. Daher sie nothwendig zur Zeichnung des gemäszigten und beherrschten Gefühls am besten dienen musz; diesz ergiebt folgendes Beispiel von Jamben:

Das ist die schöne Lüneburger Ebene,
Wohin des Rufs Trompete mich von fern gelockt.

Oder eines von Trochäen:

Nimmermehr lasz uns, o Theurer, neuen Fluches Saamen streun!
Allzureiche Thränenernte bietet schon das alte Feld.

§. 37.

Bei dieser dritten Gattung werden die einzelnen lebhafteren Schwingungen des Gefühls durch den eiltertigen Schritt, welchen Daktylus oder Anapäst erzeugt, ebenso deutlich angedeutet, als die tieferen und ernsteren Eindrücke durch den langsameren Gang, welchen der tonschwere Spondeus hervorbringt.

Für den ersten Fall liefert folgender trochäischer Vers den Beweis:

Tretet in die leichten Barken, die der geflügelte Löwe schmückt.

Und folgender aus Jamben:

Der deine Philippiken angehört, Demosthenes.

Wer könnte hier verkennen, dasz „der geflügelte Löwe“ und „deine Philippiken“ einen ganz andern Eindruck auf Ohr und Geist erregen, als wenn im ersten Vers reine Trochäen, im zweiten reine Jamben gesetzt wären? Es würde sogar alles Leben verschwinden und eine prosaische Kälte, der Anschauung ungünstig, eintreten, wenn statt „Philippiken“ blos einfach „Reden“ zur Ausfüllung des Maszes stünde, so gewichtig auch diese Reden des grössten hellenischen Orators in unsern Augen erscheinen müssen, indem wir uns der Macht erinnern, welche sie auf die Seelen der Griechen hatten. Vertauschten wir an jener Stelle „geflügelte“ auch nur mit „beschwingte,“ so dasz blos ein Daktylus weniger an uns vorüberrauschte, würde der lebendigen Gestaltung des vorgeführten Bildes, welches an das im Winde sich drehende und gefaltete Wimpel mahnt, doch ein fühlbares Etwas abgezogen sein. — Für den zweiten Fall führe ich zuerst diese sechsfüszigen Jamben an:

Kein leeres Wahnbild spiegelt mir diesz Schrecken vor;
Drum bricht ein Sturmwind auf den Geist erschütternd ein.

Dann die Trochäen:

Unversehrt lacht unser Reichthum, doch dem Auge droht Gefahr.
Ward das Reich mit Pest geschlagen? Oder brach Aufruhr herein?

All' diese Spondeen, die an der Stelle von Jamben und Trochäen eingeschoben sind, lassen den Ernst, die Hoheit, den Nachdruck, die Tiefe und Fülle des Ausgesprochenen durchschimmern und legen Zeugnisz von der Stimmung ab, welche den Redenden im Innern beherrscht. Sie sind nichts Kahles, Leeres und Zufälliges.

§. 38.

Wir haben demnach drei Hauptlinien gezogen, die stets in das Auge fallen und mit unverkennbaren Merkmalen durch das gesammte rhythmische Feld hingehen; sie zeigen mit vollster Klarheit, wie die Natur des Rhythmus der Natur des Gedankens zu treuer Bundesgenossenschaft entgegenkommt, wie jener das stoffliche Element der Sprache ordnend beherrscht, dieser durch die Ordnung das rechte Gepräge erhält, durch das rechte Gepräge aber zur rechten Anschauung gelangt. Sie zeigen im Allgemeinen, wie das Schwere dem Schweren, das Leichte dem Leichten, das Ruhige dem Ruhigen in Form und Gehalt zu wechselseitigem Dienst sich anheimgiebt, verschwistert und vermählt.

Dem Zufall ist nichts davon unterworfen, so lange sich der Geist des Darstellenden selbst nicht vom Zufall beherrschen läszt; scheinbar beugt sich zwar das Wort unter das Masz, in Wahrheit aber musz derjenige, der des Wortes sich bedient, das Masz bewältigen und unterjochen. Auch dasjenige, was dabei rein äuszerlich ist, bietet nichts Zufälliges; denn es beruht immer auf den Gesetzen einer

sicheren Zeitmessung und arbeitet für die Melodie. Diese Eintheilung und Auseinandersetzung indessen erschöpft das zweite Gebiet der rhythmischen Klangmessung keineswegs, indem wir hier blos eine einfache Darlegung der drei Grundeigenschaften versuchten, welche die vermittelst der Zeitmessung gesonderten Sylben besitzen, von Einzelnheiten und von einer Betrachtung der verschiedenen Sylbenmasze ganz absehend. Wir gedachten jetzt hierdurch selbst dem Neuling von den Vortheilen des dem Dichter zu Gebote stehenden Rüstzeugs eine günstige Meinung beizubringen, wenn er sieht, dasz die metrische Kunst ihren Flug nicht blos versucht, sondern mit wunderbarer Leichtigkeit ausführt. Das Weitere, das sich an diese im Obigen ausgebreiteten Grundfäden knüpft, mit welchen das Netz der Metrik geflochten wird, eine nähere Schilderung der Vortheile, welche für den Dichter aus der Klangmessung entspringen, und eine zu dem Besonderen herabsteigende Angabe der mannichfaltigen Wirkung, welche die Rhythmik auf Geist und Gemüth hervorbringt, wollen wir im Folgenden darlegen.

Drittes Hauptstück.

Entstehung und Mannichfaltigkeit der Verse. Ihre Melodie und Zusammensetzung aus Füszen. Einflusz des Sylbenklangs, der Cäsuren und Wortformen auf die Versformen.

§. 39.

Es würde nicht der rechte Weg sein, die Kunst des Rhythmus zum gehörigen Verständnisz zu bringen, wenn die Messung der Klänge, nach kurzen und langen Sylben vorgenommen, in das Unendliche fortgeführt würde, ohne dasz man andere Ruhepunkte und Ziele feststellte als etwa die, welche der Sinnabschnitt und das Ende eines Gedankens durch die Interpunktion, wie in der Prosa, schlechterdings verlangte. Es ist die Frage, ob man überhaupt dergleichen Rhythmen verstehen könnte, die zwar aus dem gesetzlich abgewogenen Stoff der Sylben gemacht wären, aber wie ein prosaischer Satz hinter einander hinliefen, einander aufnehmend, empfangend und fortsetzend.

Ein solches unbegrenztes Meer von gemessen tönenden Lauten, wenn es auch allenfalls denkbar ist, würde doch am Ende nichts als ein blindes Chaos sein, ermüden, verwirren und vielleicht nicht einmal auf irgend eine erträgliche Weise zu Stande gebracht werden können. Denn die rhythmische Betonung*) oder der rhythmische Accent, welcher, wie oben gesagt worden, der höhere Leitstern für

*) S. A. Roszbach „Griechische Rhythmik" (Leipz. 1854) S. 22 u. f. Dieser Gelehrte hat es zum ersten Male versucht, „das antike System der Rhythmik in seinem ganzen Umfange darzustellen."

die gemessenen Klänge ist, tritt hierbei hindernd in den Weg, oder vielmehr maszgebend. Dieser Accent duldet keinen gleichsam willkürlichen Strom von Klängen, er regelt und einigt was zusammengehört, und zieht Gränzmarken, über die er nicht hinausgreift, ohne einem neuen rhythmischen Accente Platz zu machen. Blos so viel beherrscht er, als mit Recht zu ihm gehört, und waltet nur so weit, als seine Macht reicht. Es würde daher sehr schwierig sein, diese rhythmischen Accente, welche die geistigen Verklärer des Rhythmus sind, in einem endlosen Meer von metrischen Füszen mit dem Ohr richtig und nach ihrem vollen Werth aufzufassen, wenn auch ihre Auffindung und Bestimmung keine grosze Schwierigkeit verursachen sollte.

§. 40.

Die Melodie, wie nicht zu zweifeln ist, welche durch Eintritt und Stellung der rhythmischen Accente entsteht und bedingt wird, gab die erste und nächste Veranlassung zur Abgränzung der gemessenen Füsze, zur Vertheilung der letztern nach einer bestimmten Anzahl in bestimmte Stücke, mit einem Wort, zum Vers, der dem Messenden ein äuszeres Ziel setzt, einen Ruhepunkt für das Ohr, also auch für den Geist und das Verständnisz in jeglicher Beziehung. Der Vers ist das Gefäsz, welches mit einer gewissen Anzahl von metrischen Füszen ausgefüllt wird; er ist das Feld, innerhalb welchem die Messung der Klänge sich tummelt.

Sein Umfang oder richtiger seine Länge kann sehr verschieden sein, es giebt kein eigentliches Gesetz, welches überall klar feststellt, wo das Ende nothwendig ist, wenn wir blos die äuszerliche Gestaltung berücksichtigen. Das Gehör indessen, welches wiederum auf den rhythmischen Accenten fuszt, entscheidet darüber; doch kann es auch weiter nichts thun als Anstosz nehmen an einer ungebührlichen Summe von Rhythmen, welche an jenes endlose Meer streifen würde. Das Ohr kann höchstens sagen: „so viel vermag zusammen und auf einmal aufgefaszt zu werden, mehr nicht; also musz hier die äuszerste Gränze des Verses sein, eine längere Fortsetzung verriethe die Zusammenhäufung von mehreren Versen oder störte das Verständnisz der Melodie.“ Die Bestimmung der Verslänge mithin bleibt immer etwas subjektiv; es liesze sich nur in sofern ein objektives Gesetz geben: dasz man eine Gränze überhaupt beansprucht und in das Auge fallende offenbare Ungeheuer von Versen abweist. Wie der Dichter nun, um auf die Bildung des Verses zurückzukommen, die einzelnen Klänge abmiszt und zu Gliedern vereinigt, die man Füsze nennt, weil mit ihrer Hülfe die Fortbewegung geschieht, so verbindet er wiederum eine Anzahl von dergleichen Füszen und formt eine Reihe, die er absteckt, um ein Ganzes hervorzubringen, das einerseits die Klänge in eine Gesammtwirkung für das Ohr zusammenfaszt, andrerseits einen Gedanken abgegränzt hinstellt wie ein Oelbild auf einem Stück Leinwand. So gewinnen wir das Versmasz, eine rhythmische Zeile, die recht wohl für sich bestehen kann. Denn jede solche einzelne Reihe ist etwas Vollendetes: sie giebt durch die erwähnte Gesammtwirkung ihrer Klänge eine Melodie, die entschieden und vollständig ist, und umkleidet zugleich einen Gedanken mit einem Gewand, das ihn vollkommen bedeckt,

wie der Körper die Seele. Es kümmert uns vorläufig nicht, ob das kunstreiche Tonstück wiederholt werde und ein zweites, drittes und mehrere sich anschlieszen.

§. 41.

Hieraus leuchtet ein, was schon oben bemerkt ward, dasz jedes Versmasz seine eigene, besondere Melodie haben müsse, wie auch, dasz dem metrischen Dichter ein unendlicher Reichthum von Melodien zu Gebote stehe, unter welchen ihm seine Wahl zu treffen obliegt.

Das rechte Versmasz, die rechte Melodie für seine Gedanken herauszugreifen, ist Sache des Dichters; hierin bekundet er seine Gabe, sein Glück nicht am wenigsten. Denn es giebt Fälle, wo Gedanke und Versmasz nicht recht zusammenzupassen scheinen, sei es dasz der Dichter in der Wahl sich vergriffen oder unfähig gewesen, das gewählte Masz zu beherrschen und zu durchdringen. In diesen Fällen erscheinen Gedanke und Form in einem Widerspruche, der nicht gelöst worden: sie haben sich nicht vollkommen verschmolzen. Weiter unten betrachten wir die Sylbenmasze in Rücksicht ihrer Melodien, doch nur die vornehmsten, weil ihre Zahl zu grosz wäre, um mehr als einen Theil zu berühren; was inzwischen genügen wird, die Bahn demjenigen zu eröffnen, den dieser Nachweis anlockt die rhythmische Kunst weiter zu verfolgen.

§. 42.

Der Schlusz aber liegt nahe, dasz bei dem groszen Reichthum der Sylbenmasze und der durch sie erzeugten Melodien eine Melodie nicht so schön sein kann wie die andere; es wird gute, mittelmäszige und schlechte geben: die eine wird hervorstechen durch Gefälligkeit, Faszlichkeit, Rundung und siegreiche Fluth des Wohlklangs überhaupt, die andere von diesen Vorzügen einen Theil entbehren oder in geringerem Grade damit geschmückt sein.

So gilt der Alexandriner gegenwärtig in Deutschland für einen durchaus häszlichen Vers; obschon nahe verwandt den trefflichsten und wohllautendsten Maszen, stöszt er dennoch jedes Ohr durch Eintönigkeit, die an das langweilige Geklapper einer Wassermühle streift, zurück. Die zwei Hälften, in welche er durch die Pause getheilt wird, sind allzugleichförmig. Es ist also rathsam, dasz ein Dichter darauf sieht, die besten und vollendetsten Masze zu benutzen, wenn es richtig ist, was oben gesagt wurde, dasz man nach dem höchsten Ideale der Form streben müsse, das in einer Sprache ausgebildet werden kann, damit die poetische Sprache eines Volkes nicht hinter ihrer Aufgabe zurückbleibe.

§. 43.

Nachdem früher von der allgemeinen Wirkung der Klangmessung gehandelt worden, müssen wir jetzt den Schritt und Tritt der Füsze, aus welchen das Sylbenmasz besteht und auf welchen es hinwandelt, einer Untersuchung unterwerfen, um

Gelegenheit zu haben, nunmehr die Ausprägung der Empfindungen, der Gefühle und Seelenbewegungen im Einzelnen kennen zu lernen. Wie es kurze und lange Sylben giebt, die, wie wir gesehen haben, einen ursprünglichen bestimmten Charakter besitzen, so giebt es auch kurze und lange Füsze, wenn wir diese freie Benennung brauchen dürfen, deren Natur so beschaffen ist, dasz jeder einzelne nicht nur zur Entscheidung der Melodie des Ganzen beiträgt, sondern auch einen entschiedenen Charakter für sich behauptet und deszhalb befähigt ist, ihn im Einzelnen und Besonderen geltend zu machen.

Hier können nicht alle Versfüsze, die der Metriker kennt oder annimmt, sondern nur die ersten, einfachsten und gewöhnlichsten zur Sprache kommen. Ein Jeder nimmt schon beim ersten Hören wahr, dasz die Klänge der Wörter, gegen einander abgewogen, verschieden sich äuszern; bei den einen ist der Unterschied auffällig, bei den andern sticht er weniger ab. Vergleichen wir die folgenden unter einander: Himmlische (Daktylus), Waldnacht (Spondeus), Himmel (Trochäus), Gebot (Jambus), Waizenfeld (Kretikus), Uebergewalt (Choriambus), General (Anapäst) und andere, so spüren wir deutlich, dasz sie nicht gleich viel wiegen, dasz sie verschieden auftreten, theils langsamer, theils rascher vorwärts strebend, theils in entgegengesetzter Richtung ihre Hauptkraft entwickelnd, und dasz die einen auf das Ohr den Eindruck ruhiger Würde, die andern den eines feierlichen Tanzes und Schwunges machen. Noch siegreicher und klarer spräche diese Mannichfaltigkeit der Wirkung sich aus, wenn die deutsche Sprache, wie die der Alten, selbstständige Wörter besäsze, die aus zwei, drei und mehr kurzen Sylben beständen, um den flüchtigsten aller Schritte zu veranschaulichen, den wir, bei dem erwähnten Mangel, nur im rhythmischen Zusammenhange durch Vereinigung der Sylben von zwei oder mehr Wörtern (z. B. lebendige Gesänge, flüchtigere Bewegung, glücklichste der Seelen) anbringen können.

§. 44.

Den Charakter der einzelnen Glieder oder Füsze prüfend, findet man also, dasz der Daktylus leicht und schnell sich fortbewegt, das Flüchtige gleichsam in gesetztem Tone ausdrückend, während der Anapäst Schnelligkeit und Leichtigkeit seines Schrittes bis zum Sturmlauf steigert und über den gesetzten Ton hinausgehend Alles mit sich fortzureiszen strebt, ohne jedoch in ein Uebermasz sich zu verlieren und eine gewisse Würde zu vergessen.

Man empfindet diesz, um die Glieder zu verdoppeln, an folgendem daktylischen Ruf: Himmlische Segnungen, und an diesem anapästischen: O gewaltige That; es wäre überflüssig, mehr darüber zu sagen. Spricht sich doch der nämliche Unterschied fast ebenso deutlich im Spondeus aus, den man zuerst als wirklichen Spondeus, dann anapästisch miszt. Er tönt schwer, kräftig, ernst, würdig und gewichtvoll im Gegensatz zum Daktylus; anapästisch betont, behauptet er diese Eigenthümlichkeit, aber gewinnt eine höhere Strebkraft, dringt vor und möchte gleichsam die Wucht von

sich werfen. Man nehme als Beispiel die langen Füsze: „Sehnsucht zehrt mein Herz auf;“ geben wir ihnen einen reinen spondeischen Lauf, so weht, neben dem Ernst und der Würde, uns der Hauch einer Nothklage und Mühseligkeit fühlbar entgegen: werden dieselben Glieder anapästisch gemessen, so verschwindet, während das ursprüngliche Wesen der Längen verbleibt, dieser schwerklagende Nebenklang und weicht dem Ausdruck der Ungeduld und Leidenschaftlichkeit, welche anstatt zu klagen lieber zu entscheidender That vorschreiten möchte (Sehnsucht zehrt mein Herz auf). In jenem Fall bewegt gleichsam ein mäsziger Luftstrom die Blätter eines Baumes, so dasz sie gelind rauschen; in diesem fährt ein Sturm durch Wipfel und Aeste, der die Blätter zu zerreiszen droht im mächtigen Andrang.

§. 45.

Trochäus und Jambus bewegen sich beide nicht so nachdrücklich als die schon erwähnten Füsze, was selbst aus ihrem geringeren Sylbengewicht einleuchtet. Das Wesen des Trochäus offenbart eine sanfte Schwingung, das des Jamben ein gemäszigtes Vorschreiten: dem erstern fehlt ein Theil von der Kraft des Daktylus, dem andern gleichviel von der Gewalt des Anapästen: beide sind in der Hauptsache sich sehr ähnlich, wie denn auch eine trochäische Reihe sich durch eine Vorschlagsylbe alsbald in eine jambische verwandeln läszt und umgekehrt durch Wegnahme einer Anfangssylbe der jambische Rhythmus zum trochäischen wird.

Merkwürdig ist dabei, dasz zwischen diesen zwei Füszen ein anderes, umgekehrtes Verhältnisz stattfindet, als uns bei dem Daktylus und Anapästen entgegenkam; letzterer zeigte, wie wir sahen, einen mehr lebendigen und gewaltsamer vorwärtsstrebenden Fusz als der flüchtig hinstürzende Daktylus. Denselben Unterschied sollte der Jambus, der sich äuszerlich mehr dem Anapäst nähert, und der Trochäus, der mehr dem Daktylus verwandt erscheint, in ihrem gesetzteren Lauf mit verhältniszmäszig gleicher Stärke kundgeben. Hier aber finden wir im Gegentheil, dasz der Trochäus flüchtiger und leichter hingaukelt als der Jambus, dessen Aufsteigen zwar durch nichts gehemmt ist, aber doch von der raschen Schwinge seines Nebenbuhlers besiegt wird. Am einzelnen Fusze gewahren wir diesz freilich nicht im mindesten, wohl aber deutlich, wenn wir die Glieder vermehren, wie in folgendem Beispiel:

Muthentflammt und kampfgerüstet,

in welchen vier Trochäen ein weit mehr hüpfender und den Boden gewiszermaszen weniger berührender Gang sich entfaltet, als in ebensovielen Jamben, die wir gegenüberstellen:

Wir ziehn zum Kampf gerüstet aus.

In letztern erscheint der Schritt träger, nicht so festlich, eher alltäglich und kaum mit dem dritten Fusz an jenen trochäischen Flug streifend. Dieser Eindruck, von welchem unten, bei der Betrachtung der ganzen Masze, noch ausführlicher die Rede sein wird, hat seinen Grund offenbar darin, dasz die Längen im trochäischen Rhythmus die Kürzen leicht mit sich fortreiszen, wodurch eine Bewegung entsteht, die behender und gleichsam flüssiger ist, als es im jambischen Rhythmus der Fall sein kann, wo vom Leichten zum Schweren fortgerückt wird,

was eine mehrmals erneute und wiederkehrende Kraftanstrengung, ein öfteres Ausholen, wie beim Schwunge einer Geiszel, womit man die jambische Bewegung zu vergleichen pflegt, nöthig macht. Daher die Längen in den Trochäen gedehnt klingen, in den Jamben blos scharf; darauf gründet sich denn die merkbar verschiedene Natur beider Formen, dasz die eine rollt und fliegt, die andere sich fortschwingt und klimmt.

§. 46.

Zwei andere Versfüsze, nicht minder abweichend von den bisher geschilderten, als unter sich selbst verschieden und überhaupt eigenthümlich, sind der Kretikus und Choriambus. Sie stehen zu einander ungefähr in dem nämlichen Verhältnisz, welches dem Tròchäus und Daktylus zukommt.

Die Bewegung des Kretikus ist minder rasch als die des Choriambus, von dem man sagen könnte, dasz er aus einer Steigerung des Kretikus hervorgegangen und die vervollkommte Natur des letztern zur Schau trage. Das muthet uns deutlich an, wenn wir folgendes Beispiel von beiden Formen brauchen: Wonnesang (Kretikus) und Wonnegesang (Choriambus); doch tritt dieser Charakter ebenso klar hervor, wenn die Steigerung nicht durch das nämliche Wort geschieht, sondern indem wir gegenüberstellen: „Frohe Lust“ und „lieblicher Tag“, „Mondennacht“ und „Sonnengefild“. Der Kretikus drückt nämlich durch seinen Schritt einen Tanz aus, der durch entscheidendes Uebergewicht der Längen gezügelt ist, daher nicht sowohl rasch und leicht, als würdevoll erscheint. Lebendiger vorwärts eilend, als der gleichmäszig schwere Spondeus, erreicht er doch niemals an Feuer den stets leichtbeflügelten Daktylus, der die Höhen frei durchwandelt, während der Kretikus bei jeder Bewegung, die er in die Lüfte thut, nach der Tiefe seines Ausgangspunkts zurückkehrt und gleichsam lauter kleine sanfte Krümmungen beschreibt. Dasselbe gilt zwar von dem Choriambus, doch weil seine Form sich mehr ausdehnt und namentlich seine erste Länge an Kraft ungleich gewonnen hat, ist sein Schwung bedeutender; er reiszt uns mit leidenschaftlicher, aber dabei anmuthiger Gewalt vorwärts, wie es beim Anapäst der Fall ist, nur dasz der Choriambus mehr Würde als dieser an sich trägt. Ja, sein ganzes Wesen ist Ueberlegung, selbstbewuszte Würde und Feierlichkeit: es giebt keine Form, welche diesz gleich entschieden beurkundete. Er steigt empor und neigt sich wieder herab, wie der Kretikus, doch mit gröszerer Behendigkeit als dieser; daher die Kreise, die er beschreibt, weiter und vollkommener sind, an Gestalt gewissermaszen dem Regenbogen ähnlich. Denn er fliegt aufwärts wie eine emporschieszende Rakete, welche in den Lüften sich entzündet und nachdem sie ihre Kraft im Steigen entfaltet, verzehrt und den für sie erreichbaren höchsten Punkt erreicht hat, auf der andern Seite niedersinkt, oftmals unter silberhellen Gedankenflämmchen dem Boden sich nähernd. Eine solche in ihrer Art einzige Form kann niemals, wie ungebildet auch das Ohr sein möge, ihres Eindrucks verfehlen; grosze Faszlichkeit mit höchster Einfachheit vereinigend, hat sie einen in sich vollendeten Charakter, der überall durchdringt.

§. 47.

Was endlich die Füsze anlangt, die wir nicht anders als in rhythmischer Verbindung von Wörtern betrachten können, den

Pyrrhichius, Tribrachys und Doppelpyrrhichius, so tragen sie das Wesen an sich, das den Kürzen überhaupt anhaftet, das Flüchtige, Leichte und Flüssige, dessen Zeichnung im nordischen Idiom selten möglich ist.

Daher diese Glieder dem deutschen Laut gleichsam nicht angeboren sind; sie bleiben ein charakteristisches Eigenthum des Südens, unter dessen hellem Himmelsraum das Zarteste, Feinste und Weichste gedeiht. Wo sie aber in kühneren Rhythmen bei uns ermöglicht werden, zeigen sie eine fast fieberische, zitternde Bewegung der Gefühle, ein innerliches Erbeben mit solcher Stärke an, dasz die daktylische oder anapästische Bewegung hierdurch weit übertroffen wird.

§. 48.

Ihnen gegenüber tritt besonders der volltönige Molossus, den Spondeus an Kraft durch drei lange Sylben überbietend; er schreitet daher noch langsamer vor, kaum bewegt er sich noch, niedergedrückt durch die eigene Wucht.

Seine Natur liegt zu Tage, er hat den allgemeinen Charakter der Längen, wovon wir oben gesprochen; man erkennt ihn hinreichend an den Beispielen: Seedampfschiff, Nordnordwest, Felseiland, welche Versglieder wie Marmorblöcke, dem Vorwärtsstrebenden mühevoll zu überwinden, sich entgegenstellen. Sie sind überall, wo sie zur Anwendung kommen, von gewaltigem Nachdruck, indem sie das Prachtvolle und Majestätische, die Tiefe der Gefühle, die Feierlichkeit der Trauer wie der Freude mit starkem Wogenklange vor die Seele führen, wie ein Strom, der sich reiszend abwärts ergieszt.

§. 49.

Der schwächlichste Fusz, um ihn nicht zu übergehen, ist der Amphibrachis; er besitzt einen zweifelhaften, sich verschleifenden, weder zum Flüchtigen, noch zum Schweren entschieden neigenden Tonfall, wie man aus den Beispielen gewahrt: Gewalten, beglücken, entflammen, verwinden.

Seine Natur ist halb und halb prosaisch, was sich deutlich ausspricht, wenn mehrere Glieder, statt daktylischer Füsze, hintereinander folgen, was einen etwas gelähmten Gang herbeiführt. Sein Charakter dürfte jedoch geeignet sein, das Schwebende zu versinnlichen, das Ungewisse, das Unentschiedene, wie es mit jedem halben Charakter der Fall zu sein pflegt.

§. 50.

Ungleich kräftiger tritt der Fusz auf, dessen Form an den Amphibrachis zunächst sich anschlieszt, der Bacchius, aus einer Kürze und zwei Längen bestehend, als: Gewaltthat, Gesichtskreis, der Festpomp, die Waldnacht.

Mit der Weichheit verbindet er ein gut Theil von Kraft und Wohllaut; sein Wesen athmet etwas Melodisches und zum Gesang Hinneigendes, sein Schritt ermangelt nicht der Würde, indem er sehr

gemessen und nicht ohne Nachdruck vorwärts strebt. Charakteristisch an ihm erscheint das Bedeutungsvolle, das er durch diesen würdevollen Schritt gleichsam ankündigt; es ist als ob er durch das Nachtönen der zwiefachen Länge die Aufmerksamkeit erregen und auf irgend ein neues Ereignisz richten wolle oder etwas Geschehenes rathschlagend betrachte.

§. 51.

Von zusammengesetzten Gliedern verdienen eine vorläufige Erwähnung der Antispast und der Dochmius; sie gehören mehr in einen folgenden Abschnitt, namentlich der letztere, der häufig eine rhythmische Zeile, einen Vers, für sich ausmacht. Weil diese Füsze aus entgegengesetzt betonten Gliedern gebildet sind, brechen sie sich gleichsam in sich selbst und widerstreben sich im Schritt; also sind sie vorzugsweise geeignet, den Wechselstreit der Gefühle und die Stösze der Leidenschaften zu malen.

Man sieht ihr Gegentonspiel aus den einfachen, wie zusammengesetzten Beispielen: Gewaltthaten (Antispast), Gemüthsungeduld (Dochmius), der Mond leuchtet, der Gott wandelt frei. Sie haben also den Charakter des Gebrochenen an sich; sie stürmen nicht vorwärts, ihre Bewegung ist gehemmt durch Widerstreit: sie dehnen sich mehr aus, indem sie ihre Kraft entwickeln, und werfen allen Nachdruck auf sich selbst, was besonders vom Antispast gilt. Denn der Dochmius, um eine Sylbe länger, thut zugleich einen Schritt vorwärts, nicht ohne Beschwer und würdevoll: er erobert sich gleichsam ein Feld, wo er seine Gewalt ausbreitet. Beide Füsze scheinen daher ihrer Natur nach bestimmt, das Ringen und Kämpfen der Seele, den Widerstreit und Widerstand zu veroffenbaren; was schmerzlich ist und Klage erweckt, ergieszt sich durch diese Formen wie ein Strom über Felsen.

§. 52.

Bedenkt man demnach die Mannichfaltigkeit der rhythmischen Glieder, von welchen wir eine ziemliche Anzahl im Obigen zu beschreiben versucht haben, die Verschiedenheit ihres äuszerlichen Baues, der das innere Wesen bedingt, ihres Ganges und theils mehr, theils weniger ausgesprochenen Charakters, so wird man sich vorstellen können, wie zahlreiche Mittel und Wege dem metrischen Dichter zu freier Benutzung geboten sind. Es liegt ihm ob, dieser Grundformen sich zweckmäszig und mit Weisheit zu bedienen; ein zufälliger Gebrauch derselben aus Unkenntnisz oder Nachlässigkeit hiesze nichts Anderes als mit Dingen Scherz treiben, die für den Ausdruck des Gedankens von ernster Bedeutung sind und deren Verachtung augenblicklich sich rächt.

Denn auch die Eigenschaften, die wir ihnen beigelegt haben, sind nicht zufällig, dasz man sie unbeschadet der Sache verkennen, vertauschen und beliebig verwechseln dürfte: sie beruhen auf der Natur dieser Rhythmen und sind ihnen eingepflanzt wie dem Apfel-

baum die Nothwendigkeit, Aepfel zu tragen. Ja, nicht einmal aus dem stehenden Gebrauch dieser Formen, der doch allezeit viel bestimmen hilft, haben wir den obengeschilderten Charakter abgeleitet; vielmehr eben dieser Charakter beherrschte, entschied und regelte den Gebrauch, die Bestimmung und Verbindung der verschiedenen Füsze zu den vielfachsten, eine rhythmische Reihe oder Vers genannten harmonischen Gefügen. So frug bei den Hellenen der erste wahre Dichter das Ohr um die Wirkung der einzelnen Formen; er fand den in ihnen liegenden Begriff und verliesz ihn so wenig wieder als die nachfolgenden Poeten, welche die Rhythmik höher und reicher ausbildeten.

§. 53.

Es könnte zwar überflüssig erscheinen, dasz wir bemerken, ein willkürlicher Gebrauch und Vertausch der Füsze sei nicht zu gestatten; so wenig als der Komponist, könnte man sagen, eine solche Gesetzlosigkeit sich zu Schulden werde kommen lassen, dasz er die musikalischen Takte blind zusammenwürfele, ebensowenig dürfe man diesz von einem Künstler erwarten, der die Sprache nach Klanggefügen theile und abschätze. Aber diese Voraussetzung trügt und unsere Bemerkung verdient so lange mit Nachdruck hervorgehoben zu werden, als man, wie in Deutschland fast immer geschieht, die Musik der Sprache nicht mit derselben Genauigkeit behandelt wie die Töne der Polyhymnia; natürlich aus der irrigen Meinung, die Sprache erlaube gröszere Freiheiten, der Gedanke verzeihe und fordere sogar etwas Loses, damit ihn keine knechtische Fessel unterjoche, schwäche und verbilde.

Kurz, einer Verkünstelung glaubt man durch eine Art Geringschätzung gegen den Rhythmus vorzubeugen, während unter dem streng beobachteten Ebenmasz die Naturwüchsigkeit der Gedanken leide: ein Irrthum, welchen die Stümper vornehmlich sich zu Nutze machen. Wir haben bereits gesehen und werden noch weiter unten entwickeln, dasz durch die Sorgfalt in der Rhythmik gerade das Gegentheil von Verknechtung, Abschwächung und Verbildung erzielt wird. Wie sollte es auch möglich sein, die rechte Musik zu erzeugen und des Gedankens Gestalt zu vollenden, wenn plötzlich rhythmische Glieder fehlen, plötzlich welche überschüssig auftreten, und wenn man es unter anderm für gleichgültig hält, einen Trochäus zu setzen, wo der Spondeus oder Daktylus erforderlich ist, einem Daktylus Raum zu geben, wo der Kretikus oder Choriambus Platz nehmen musz, und vollends statt des Jamben, was man alle Tage sieht, den schnurstracks entgegengesetzten Fusz, den Trochäus, zum Stellvertreter zu wählen? Gesetzwidrige Rhythmen können nie für gesetzliche gelten; sie bewirken Klangwidrigkeiten, welche den Strom der Rede brechen und lähmen, dadurch den Ausdruck der Seelenbewegung verdunkeln und die Harmonie des Einzelnen wie die Melodie des Ganzen stören und verletzen; denn eines folgt aus dem andern nothwendig. Im Verlauf unserer Darstellung wird sich diesz mehr und mehr bestätigen.

§. 54.

Wie viel aber die Sorgfalt ausrichte, welche die möglichste Reinheit, Rundung und Vollendung des Rhythmus aufrecht er-

hält, wollen wir an einem kurzen Beispiel untersuchen, wobei es uns jetzt auf nichts weiter ankommt, als mit wenigen Strichen darzuthun, welche Mittel der rechte Gebrauch der oben geschilderten metrischen Füsze dem Dichter an die Hand giebt. Wir gehen absichtlich bis auf Klopstock zurück, den allerersten deutschen Metriker, der blos antike Vorbilder hatte und noch mehr nach dem Gefühl, als mit sicherem Bewusztsein die Sprache handhabte; er singt im ersten Buche seines Messias:

— — — Schon sink' ich vor dir in niedrigen Staub hin,
Lieg' und bet' und winde mich, Vater, im Todesschweisze.

Hier zeichnet der Gründer der neuhochdeutschen Poesie den Zustand des am Oelberg leidenden Erlösers: die körperlichen Kräfte schwinden ihm bereits, er nimmt seine Zuflucht zum Höchsten, den er seinen Vater nennt. Der erste flüchtige Daktylus: „sink' ich vor" drückt das Fallen aus, der Messias neigt sich auf das Knie; der zweite Daktylus: „niedrigen" verstärkt diesz, indem er anzeigt, er neige sich tiefer, und der schlieszende erste Spondeus: „Staub hin" versinnlicht durch seine Ruhe, dasz die Bewegung vollendet ist, dasz der Erlöser am Boden ruht. Wird nun Klopstock den folgenden Vers mit Daktylen eröffnen, um die Mattigkeit des Heilandes in seiner Stellung anzudeuten? Nein, er hat sich zu diesem Zweck eines doppelten Spondeus: „lieg' und bet' und" bedient, der langsame schwere Ton der vier Längen veranschaulicht die aufs höchste gesteigerte Rathlosigkeit, aber auch die Inbrunst des Gebetes und den Kampf der Brust, welcher den Ruhenden fast der Sprache beraubt. Durch den leichten Ton der Daktylen wäre diesz nicht erreicht worden, sie hätten im Gegentheil eine neue lebendige Regung bezeichnet, ein weit geringeres Ergriffensein, eine gröszere Stärke, als der Hingesunkene in diesem Augenblicke besitzen konnte: sie hätten also gegen die Natürlichkeit der Gefühle verstoszen. Hierauf aber folgen zwei Daktylen: „winde mich, Vater, im"; der Dichter wählte sie mit Sorgfalt, um den Versuch auszudrücken, den der Heiland macht, um aus seiner Erschöpfung sich zu ermannen. Der Gebeugte richtet den Leib während des lebendigeren Tones dieser Glieder halb empor, was man deutlich zu sehen glaubt: so nachdrücklich wirkt vornehmlich der zweite Daktylus, während der Begriff, der im Zeitwort winden liegt, das Ringen und Wenden des Körpers und des Hauptes darthun hilft. Es wäre unmöglich gewesen, das Nämliche mit Spondeen zu bewirken; selbst ein einziger Spondeus hätte hier Eintrag gethan, weil der eine Daktylus nicht genügt hätte, um den Ausdruck dieses Emporraffens vollständig und in rechter Weise zu geben. Der Schlusz des Verses zeigt dem Hörer, dasz der Messias aufs neue hinsinkt und seine Ohnmacht fortdauert, trotzdem dasz das Trochäenpaar: „Todesschweisze" an rhythmischer Schwäche leidet. Wie hieraus deutlich wird, fühlte schon Klopstock sehr tief, wie reiche Vortheile aus einer weisen Benutzung der rhythmischen Glieder entspringen. So kurz diese Probe ist, läszt sie doch schon ahnen, dasz die Mannichfaltigkeit der Formen, innerhalb gesetzlicher Schranken, einen Ozean eröffnet, dessen Gewässer in den buntesten Farben schimmern. Wenige Wogen rollten an dem Auge des Lesers vorüber, ohnehin von der einfachsten Art, ein Beispiel von der Wirkung des Spondeus und Daktylus; je weiter die Blicke vordringen, desto reizender wird das Schauspiel erscheinen, das die Genien der Kunst vor dem Geist aufführen.

§. 55.

Dazu kommen aber noch drei Stücke, welche auf diesen Charakter der rhythmischen Füsze von Einflusz sind und bei ihrer Zusammenreihung sich bemerklich machen: der Klang der Sylben, den sie abgesehen von der Länge und Kürze ihres Zeitmaszes besitzen, die Einschnitte der Wörter, die bei der Verbindung zum rhythmischen Fusz hervortreten oder fehlen, und der Zuschnitt, die Gestalt und Folge der Wörter überhaupt.

Diese drei Dinge müssen in einige Aufmerksamkeit gezogen werden, ehe wir zur Betrachtung der Versmasze selbst übergehen, damit die Vorbereitung möglichst vollständig sei, die zu diesem Uebergange nöthig ist, und gleichsam nichts zur Einsicht in die Farbenmischung fehle, welche zur feinen Schattirung der rhythmischen Gemälde beiträgt. Denn durch Ton und äuszerliche Beschaffenheit der Wörter ändert sich zwar nicht die Grundform der rhythmischen Füsze, aber sie erhält eigene Eindrücke und gestaltet ihre Züge ewigen Wechsels um, wie ein Baum seine Blätter.

§. 56.

Was also erstens den Sylbenklang betrifft, so haben wir im Obigen die allgemeine Grundregel beibehalten, nach welcher die Sylben vom metrischen Dichter so bestimmt werden, dasz blos ihre Länge oder Kürze in Betracht kommt, wenn man rhythmische Glieder und Reihen zusammensetzt. Diese Messung, wie einseitig sie sich für den ungeübten Leser herausstellen mag, musz dennoch die Grundlage bleiben, auf welcher Takt und Gefüge ruht: sie bildet das durchgreifende Element, das alle Sylben einem gemeinsamen und einfachen Gesetz unterwirft, eine unwandelbare Ordnung erhält und jedem Zweifel über das Masz des einzelnen Lautes, jeder Willkür in der Behandlung von Seiten verschiedener Köpfe siegreich vorbeugt.

Mit Ziffern verglichen, steht die lange Sylbe als eine Zwei da, die kurze als eine Eins, während festgestellt ist, dasz zwei Kürzen das Gewicht einer Länge austragen, so dasz sie für letztere überall eintreten dürfen, wo ein Wechsel erlaubt ist. Mit Noten verglichen, gilt die Länge einen vollen Takt, die Kürze einen halben. Diese mechanische Berechnung hält die metrische Kunst fest, obgleich auf diese Weise die lebendige Sprache anscheinend so behandelt wird, als ob sie ein todter Stoff sei, der sich fügen müsse, wie der Marmor dem Bildhauer. Die Kunst m u s z mit solcher Entschiedenheit verfahren aus den obenangeführten Gründen; sie d a r f aber mit dieser Strenge verfahren, so lange sie nicht wirklich mit Blindheit über das Leben hintappt, das der Sprachstoff äuszert. Diesz spricht sich darin aus, dasz weder die Längen unter sich gleich lang, noch die Kürzen unter sich gleich kurz sind, sondern mit verschiedener Stärke auftreten, des rhythmischen Accentes nicht zu gedenken, der neue Kraft hinzubringt. Gewisse Metriker daher, welche diesen Unterschied bemerkten, geriethen wie schon Klopstock auf den Gedanken, die gewichtigeren Längen mit dem Namen „Ueberlängen“ zu belegen, ohne jedoch auf den Einfall zu kommen, den leichteren

Kürzen einen ähnlichen Titel zu geben, der etwa „Unterkürzen" hätte lauten müssen. Manche gingen so weit, diesen sogenannten Ueberlängen ein solch erhöhtes Gewicht beizumessen, dasz sie glaubten, es sei entsprechend, drei Kürzen zur Ausgleichung mit einer Ueberlänge anzunehmen. War diesz ernstlich gemeint und gab man dieser Neuigkeit Folge, so konnte es nicht fehlen, dasz Verwirrung in das Reich der Metrik gebracht wurde; und man sieht schon daraus, wie nothwendig die Aufstellung jenes allgemeinen Grundgesetzes war, das dergleichen subjektiven Meinungen einen Riegel vorschieben sollte. Auch die Griechen und Römer, wie wir aus der sorgfältigsten Untersuchung sehen, erkannten trotz ihres feinen Gehöres aus dem Wald der langen Sylben nirgends solche Stämme heraus, die an und für sich eine so bedeutende Wucht an den Tag gelegt hätten, dasz ihnen der volle Takt derselben um einen halben schwerer erschienen wäre als an andern Längen. Ich sage „an und für sich", und meine das Gewicht, das ihnen gleichsam von Haus aus anhaftet; denn derjenige Theil der Schwere, der hinzutritt durch die Aussprache, den Accent und die Stellung im Verse, musz als ein zufälliger angesehen werden, der so verschieden ist und mannichfaltig, dasz er einer sicheren Berechnung in den tausend einzelnen Fällen nicht unterliegen könnte. Uebrigens bedarf es bei solcher Entschiedenheit der Grundregel kaum der Bemerkung, dasz die sogenannten mittelzeitigen Sylben, jene, die zwischen Länge und Kürze schwanken, jedesmal durch den Rhythmus (bei ihrer Einreihung in das Gefüge) ihre Geltung entweder als Längen oder als Kürzen empfangen müssen.

§. 57.

Es wird aber die Aufgabe des Metrikers sein, darauf zu sehen, welchen Unterschied Sylben, die durch Schwere oder Leichtigkeit hervorstechen, bei der Bildung des Fuszes an den Tag legen: welchen Vortheil die gröszere Stärke oder Schwäche einer Sylbe in die Wagschale der Form wirft. Es macht sich namentlich bei dem verschiedenen Gewichte langer Sylben das Leben der Sprache laut, das durch die Stimme neben der Messung hinläuft, auszer dem Gesetze steht und sich bald verstärken, bald beschränken läszt, wie es der Begriff, das Gefühl und die Seelenbewegung überhaupt im einzelnen Falle mit sich bringt; und das soll der Dichter allerdings nicht achtlos übergehen, wenn er rhythmische Glieder und Verse bildet.

Es giebt bekanntlich lange Sylben, deren Länge gedehnt klingt, wie in „gebet" von geben, oder scharf, wie in „Gebet" von beten. Andere zeichnen sich durch tieftönige Vokale aus, wie in „Stosz", „Uhr", „Saal", andere durch flachtönige, wie in „Stich", „Brust", „lasz", „Ort; ein Unterschied offenbart sich selbst in gedehnten Längen, indem die Länge in „jagte", „saugte", „rufte" nicht solchen Umfang besitzt wie die von „jug", „sog", „rief"; und in scharfen, wo die Länge von „Geruch", „Gebiet", „empfahl", „Gewühl" gedehnter lautet als in „Gerücht", „erklang", „erschlosz", „Gefild". Manche Längen scheinen sogar durch ihren häufigen Gebrauch an Gewicht zu verlieren, wie „gib" von geben, „hat", „wird", „ist", „war", „will", „soll", zumal wenn sie tonlos stehen; andere dagegen gewinnen durch Konsonantenreichthum, wie „Schwert", „Landschaft", „Schwarm",

„Wurm", „Thurmknopf", „Tanzfestschritt." Was die Kürzen aber anbelangt, so findet man im Deutschen häufig, wo nicht durchgängig, dasz die mit dem Vokal e gebildeten Vorsetzsylben und Endsylben flüchtiger sich anhören als die mit den übrigen Selbstlautern; einen ähnlichen Unterschied bewirkt die gröszere oder geringere Zahl der Konsonanten, die man in den Kürzen antrifft, wie die Endung in Gabe, geben, Waare, Sonne matter und leichter tönt als die in wandeln, ackern, ordnend, füttert.

§. 58.

Selbst die Stellung der Längen und Kürzen in den rhythmischen Gliedern, besonders aber die der mittelzeitigen Sylben, deren Einreihung jedesmal ihre eigentliche Quantität erst zur Entscheidung bringt, verdient eine sorgfältige Beachtung von Seiten des feinen Metrikers, der nicht die Meinung hegt, er bearbeite einen stets gleichen, regungslosen, todten und grobkörnigen Stoff.

Die Aufmerksamkeit des Gehöres berücksichtigt den Einflusz der Stellung, um die Frage zu lösen, ob der Klang einer Sylbe begünstigt, beeinträchtigt oder behauptet ist: das feine Ohr wird nicht gestatten, dasz das Gewicht einer Länge durch falsche Stellung allzuhoch gesteigert oder allzutief gedrückt und auf die Seite geschoben werde, dasz der flüchtige Ton einer Kürze zu hart und gleichsam gezerrt klinge, und dasz eine mittelzeitige Sylbe durch den Gang des Verses Miszklang errege, indem sie zur stärksten Länge hinaufgeschraubt wird. Schon der allgemeine Wohllaut gebietet, darauf Rücksicht zu nehmen.

§. 59.

Alle diese Tonverschiedenheiten, die noch vielen Stoff zur Besprechung liefern könnten, üben Einflusz nicht nur auf den rhythmischen Fusz, sein Gepräge und seine Wirkung, sondern auch auf den Vers, seine Melodie, seinen Sang und Klang. Der Nachtheil wie der Vortheil dieses Einflusses wird sich denn auch in Rücksicht der Gedanken und dessen, was der Poet überhaupt darstellen will, mit starken Zügen offenbaren: er ist nichts Gleichgültiges auf dem durchsichtigen Spiegel der Form. Stärke und Fülle unter anderm, Sanftes und Weiches, Schroffes und Gewaltiges helfen selbst die äuszeren Klänge der Wörter, welche der mannichfaltige Schatz der Sprache wie ein ewigströmender Quell darbietet, entsprechend durchbilden, wenn sie diesen Eigenschaften möglichst entsprechend gewählt werden.

Für Stärke und Fülle also geziemt der stark und volltönende Klang, für Sanftes und Weiches der sanfte und weiche Laut, für Schroffes und Gewaltiges das rauhere, bald durch Vokale, bald durch Konsonanten beschwerte, selbst im äuszeren Umfange gröszere zusammengesetzte Wort; und so eignet sich für vieles Andere immer derjenige Schall, der zur angeschlagenen innern Seite im nächsten Verhältnisse steht, um den vollkommensten und natürlichsten Einklang zu bewirken. Auch hierin musz dem Zufall sein Spielraum

möglichst beschränkt werden, weil von der Aufmerksamkeit, mit welcher der Geist des Dichters darüber wacht, die harmonische Durchdringung der Darstellung in soweit abhängt, als Versäumnisz in diesem Stück entweder einen Widerspruch zwischen Form und Inhalt zuwegebringt, der geradezu den Stümper verkündigt, oder doch der reinen Verklärung des Gedankens nachtheilig ist.

§. 60.

Denn bei Vernachlässigung dieses Tonausdrucks und bei mechanisch einseitiger Durchführung der Messung, vernimmt man blos den Schall, welcher die Zeit der Sylben anzeigt, aber nicht den mannichfachen silberhellen Klang der Glocke, welchen die lebendige Sprache anschlägt.

Eine Menge metrische Dichter und Uebersetzer waren daher nicht im Stande, die Gegensätze des Starken und Sanften, des Schroffen und Weichen, des Leichten und Schweren durchzubilden: das Gefällige, das Anmuthige und Schöne verbarg sich in ihrer Darstellung wie in einem undurchdringlichen finstern Urwalde; wie ihre Messung mechanisch war, so ward auch ihr ganzer Styl mechanisch, frostig und starr. Die Schönheit der Gedanken erschien gleichsam verzaubert in einen häszlichen zusammengeschrumpften Leib mit tausend Gebrechen. Prüft man die letzten Arbeiten von Vosz, der sich mehr und mehr von der Bahn der Natürlichkeit verlor, so wird man diese Schilderung keineswegs übertrieben finden; und Vosz war noch einer der besten Arbeiter. Das Masz der Unnatur schöpften diejenigen voll, welche wie Solger in seinem Sophokles dem deutschen Verse den antiken Tonfall und Wörterzuschnitt aufzunöthigen anfingen, den Sinn hintansetzend, wenn sie nur das Sylbenmasz pomphaft ausfüllten.

§. 61.

Derjenige Dichter indesz, der die Klänge nicht blos regelt, sondern auch ihrer sonstigen Beschaffenheit nachlauscht, offenbart sich als einen rhythmischen Meister, der wie in allen Stücken so auch hierin das Rechte erstrebt und der Vollendung sich annähert. Ein kurzes Beispiel möge die Wichtigkeit dieses Punktes für die metrischen Füsze darthun; Platen schildert den rauhen Winter im Norden, welcher durch grauses Windestoben alle Poesie verscheuche, und fährt dann fort:

Deszhalb vergieb dem Dichter auch,
Gewöhnt an jenen Zephyrhauch,
Der lieblich tändelt um Neapel,
Wenn er, auf dein verehrt Geheisz,
Bei diesem wilden Schneegeflocker,
Als eingepferchter Stubenhocker,
Nichts beszres dir zu sagen weisz.

In den rhythmischen Füszen der dritten jambischen Zeile finden wir nicht allein die Messung untadelhaft, sondern auch die Klänge der Füsze so gewählt und beachtet, dasz sie das linde Wehen und den leichten Tanz des Windes unübertrefflich wiederspiegeln. Die Glieder sind rein jambisch gehalten, das Flüchtige melodisch ausführend; aber diesz langte nicht zu, um die Eigenschaften des Zephyrs

zu umfassen: der Dichter brauchte solche Worte, die durch den Wechsel der Vokale sowohl als durch die wohltönendsten Konsonanten die Beschaffenheit der mit diesem Winde verbundenen Reize versinnlichen halfen. Dadurch und indem der Begriff, der in den gebrauchten Wörtern liegt, hinzukommt, ist der Eindruck so gereinigt, so entschieden und bezeichnend geworden, dasz wir das wonnige Kosen des Zephyr um unsere Wange her zu fühlen glauben. Das Ganze dient zum Beweise, dasz der tiefe Eindruck auf die Seele, wenn er ein wahrhafter ist, selbst durch das äuszerliche Gepräge der Worte sich Luft zu machen vermag. Wie hier das Anmuthige und Sanfte glänzend und siegreich wiederscheint, so wird anderwärts das Groszartige Furchtbare, Harte, Dunkle, Helle und unzähliges Andere zur deutlichsten Anschauung erhoben werden können, indem man dasjenige Gewicht der Klänge, das metrisch sich nicht berechnen läszt, sowie die Art der Töne mit Sorgfalt in Anschlag bringt.

§. 62.

Das zweite Stück, welches auf die metrischen Glieder von Einflusz ist, war das, welches auf den Einschnitten*) beruht, die von Seiten der Wörter in ihrer Verbindung zum rhythmischen Fusze gemacht werden: sie scheinen gleichgültiger Natur, aber in der That gewinnen sie Geltung, da sie sehr mannichfaltig sind. Ein Versglied nämlich tönt ganz anders, wenn es aus Einem Worte geformt ist, als wenn mehrere Wörter zur Zusammensetzung eines Fuszes verwendet werden.

Im erstern Falle hört es sich geschlossen und rund an (z. B. der Choriambus: „Heiligenschein"), im zweiten dagegen fühlt man die Trennung heraus, welche bei der Verflechtung der einzelnen Wörter bleibt, weil zwei und mehrere Wörter niemals so schnell und zusammenhängend ausgesprochen werden können, wie zwei, drei und mehr Sylben des nämlichen Wortes (z. B. der Choriambus: „Zeuch in die Schlacht"). Ein Unterschied ferner gründet sich darauf, ob der Einschnitt in die Mitte des Fuszes trifft, ob er nach der ersten oder zweiten Sylbe stattfindet, ob er vor der letzten eintritt, ob eine Interpunktion solche Theilung des Fuszes noch bemerklicher macht; selbst die Stelle des Verses, in welcher ein rhythmisches Glied zerschnitten oder ungetheilt gefunden wird, verdient grosze Beachtung, weil hier und da der Einschnitt ungewöhnlicher ist, also auch eine ungewöhnlichere Wirkung hervorruft. Alle diese Kleinigkeiten, von welchen zum Theil der mannichfaltige Wechsel herrührt, der in einem Versmasz gestattet ist, gehen über dem Spiegel des Rhythmus nicht spurlos vorüber.

§. 63.

Obschon das ursprüngliche, zum Grunde liegende Masz unverändert bleibt, wie das tiefe Bett des Meeres, das selbst im gewaltigsten Sturme regungslos verharrt, so verursachen diese Einschnitte dennoch gleichsam unzählige über die Fläche sich

*) Durch die Cäsuren, sagt M. Carriere (a. O. S. 96) erreicht die Poesie ein Aehnliches wie die Musik durch Verschleierung des Taktes, wenn die Noten, auf welche dieser den Nachdruck legt, für den Fortgang der Melodie minder bedeutend sind als andere die an zweiter oder dritter Stelle stehen.

ergieszende Wellenschäume, welche die Gestaltung der rhythmischen Gliederung bedingen, die Fluth aufhalten oder irgendwie beleben und kräuseln.

Sie pflegen ebenfalls auf die Messung der Klänge einen nicht meszbaren Einflusz auszuüben, der seine Macht auf die feinen Adern der Gedanken erstreckt; denn ein jeglicher Hauch, der die äuszere Form streift, bewegt zugleich den innern Pulsschlag mit unsichtbarer, doch nicht wirkungsloser Gewalt. Daher wir denn auch das Farbenspiel, welches die Einschnitte in den Versfüszen hervorbringen, nicht der Herrschaft des Zufalls schlechthin überlassen dürfen.

§. 64.

Das dritte Stück, der Zuschnitt, die Gestalt und Folge der Wörter, knüpft sich an die beiden obigen. Einsylbige Wörter werden, wie besonders aus dem zweiten Stück hervorgeht, einen andern Ton der rhythmischen Gliederung erzeugen als mehrsylbige und umfangreiche: jene brechen gewissermaszen, diese steigern den Klang.

Die Gestalt der Wörter also trägt zur feineren Bestimmung des Charakters bei, der dem rhythmischen Fusz anhaftet, von seinem Bau überhaupt abhängig ist und vorzüglich dann lebhaft hervortritt, wenn eine Reihe von Füszen gebildet wird. So legen Wörter, welche über mehrere rhythmische Glieder sich ausspannen, diesen in der Regel einen erhabenen Charakter oder etwas Pomphaftes bei; der Rhythmus offenbart eine gröszere Stärke und Fülle, die Füsze schreiten hin wie gewaltige Wogenkämme, die keinen Widerstand finden und dulden, und ihre machtvolle Harmonie theilt sich dem Gedanken mit. Auf eine ganze Gattung von Versgebilden der höheren Lyrik geht dieser Charakter über, alles erscheint an ihnen wie aus Einem Stücke ausgehauen oder mit ehernen Buchstaben niedergeschrieben, welche weder etwas hinzuzuthun noch hinwegzunehmen gestatten. Doch auch der Tragiker bedient sich gern solcher weitausgreifender Füsze, um den Ernst und die Würde seiner Darstellung auf diese Weise zu erhöhen, während der Lustspieldichter Wörter zusammenbaut, die nicht selten über einen ganzen Vers hinlaufen, um entweder eine Reihe von lächerlichen Dingen zusammenzuhäufen und auf einen Punkt zu koncentriren, oder um den komischen Effekt überhaupt durch das Ungeheure und Absonderliche, soweit es sich in kolossalem Wörterbau ausdrücken kann, zu verstärken. Aristophanes und Platen in ihren Lustspielen haben uns davon ergötzliche Proben gegeben.

§. 65.

Gewöhnlichere Form der Wörter entspricht den gewöhnlicheren rhythmischen Gliedern und den aus solchen zusammengesetzten Sylbenmaszen; der kürzere Zuschnitt derselben trägt weder den Rhythmus noch den Gedanken so rasch, so hoch und feierlich dahin, als es bei dem kühneren Wortbau der Fall zu sein pflegt.

Zu viele einsylbige Wörtchen zerreiszen sogar die Schwungfedern des rhythmischen Adlers, sie zersplittern und zerbröckeln die Klänge

wie die Wucht des Gedankens, bieten Schwierigkeiten in Rücksicht der Messung und Skansion und sind daher nirgends eine Schönheit. Die leidenschaftslose ruhige Darstellung aber wird sich der altgewohnten Wortformen bedienen, da sie zu kühneren Griffen in den Schatz der Sprache keine Veranlassung hat.

§. 66.

Die Folge der Wörter anlangend, welche bei aller Kunst die gröszte Natürlichkeit und die sorgfältigste Beachtung des Sprachgenius festhalten musz, schlieszt dieselbe unbedingt eine Schwächung des rhythmischen Klanges aus, welche durch Zusammenstoszen von endenden und anfangenden Vokalen herbeigeführt wird. Der Hiatus, wie man diesz ungünstige Begegnen nennt, ist von störender Wirkung, indem er den beiden Sylben, die mit ihren Vokalen zusammentreffen, etwas von ihrer Kraft entzieht.

Diesz rührt daher, dasz die Vokale zu weich tönen, um nicht in ihrem unmittelbar folgenden Klange gewissermaszen zu verfliessen; kein Konsonant hält sie auseinander, die beiden Sylben können nicht vollkommen aushallen, sie tönen nicht klar, rein und selbstständig, wie es die rhythmische Messung verlangt. Denn die letztere macht zur nothwendigen Bedingung, dasz jede Sylbe den Platz, der ihr zu Theil geworden ist, entschieden behaupte und kein Titelchen davon sich rauben lasse; schon das Wort Masz besagt diesz, ein stets geordnetes und gleiches Verhältnisz der Töne voraussetzend.

§. 67.

Auch die Elision, die häufig den zweiten Vokal ausscheidet, obschon sie im Deutschen oftmals nicht anwendbar ist, bezeugt die Richtigkeit dieses Grundsatzes; denn sie würde nicht stattfinden, wenn die Wirkung nicht unangenehm wäre, die aus der Vokalberührung von zwei gesonderten Wörtern entspringt.

Die Zunge fühlt sich gehemmt, wenn wir trochäisch sagen wollen: „grosze Ehre," oder daktylisch: „jegliche Arbeit," oder choriambisch: „Liebe erfreut." Um den Barbaren, welche heutzutag den Hiatus in metrischen Gliedern noch für zulässig erachten, den häszlichen Eindruck ganz zu versinnlichen, erinnere ich an die Schläge der Thurmuhr, welche die Stundenzahl ankündigen: wir hören, wie es oft geschieht, drei, vier oder fünf vernehmliche helle Töne; plötzlich fährt ein Windstrom dazwischen, dessen Macht die Hälfte der Schwingung des sechsten Schlages hinwegführt oder von uns ableitet, so dasz sein Schall unser zählendes Ohr nur sehr matt erreicht; erst der siebente tönt, nachdem der Windstrom vorüber ist, wieder so voll und nachdrücklich als die früheren. Ein ähnliches Verwischen oder Erlöschen des Klanges entsteht für das Ohr, wenn wir auf den Hiatus stoszen; die Klänge stocken oder verursachen bei gewaltsamer Trennung oder Zerrung einen Miszton, während die übrigen gemessenen Sylben, die vor und nach ihm ausgesprochen werden, in gesetzmäsziger Kraft erschallen. Ist aber diese Kraft gebrochen und benachtheiligt, so leidet nicht blos der Wohllaut, sondern auch der Sinn; das Wort hat sich nicht vollständig ausbreiten, seine Knospe nicht ungestört auf-

schlieszen können: es ist als ob der Wind einen Theil seiner geistigen Kraft entführt hätte.

§. 68.

Diese drei dem Metriker zur Beachtung anzuempfehlenden Stücke helfen also den Charakter, die Natur und das Wesen der rhythmischen Füsze näher bestimmen und geleiten uns über das allgemeine Zeitmasz, das diesen Füszen zur Grundlage dient, in das wechselvolle Reich des besonderen Klanges. Sie beschränken einerseits das Saatfeld, welches der Dichter pflügt, und erweitern es andererseits.

Die Beschränkung ergiebt sich aus der Nothwendigkeit, viele Einzelnheiten zu beobachten und vor den Richterstuhl des Ohres zu ziehen, um den Einflusz zu entdecken, der im rhythmischen Bau hindernd oder fördernd, nachtheilig oder günstig hervortritt. Die Erweiterung aber beruht auf der Möglichkeit, durch die sorgfältig ausgeführte Form die mannichfaltigsten Eigenschaften der Rhythmik geltend zu machen; wie denn durch die Kunstvorschriften überhaupt niemals einseitige, den Tiefblick des Geistes abweisende Schranken vorgebaut werden. Nur der Stümper betrachtet die Kunst als eine Tyrannin, die seine Freiheit in Ketten legt; er rüttelt an den Fesseln und wirft sie, seine Ohnmacht kundgebend, von sich.

Viertes Hauptstück.

Die Nothwendigkeit strenger und tadelloser Messung. Vortheile der Formvollendung und metrischen Kunst. Die rhythmische Malerei im beschränkten Sinne: die Naturtöne, Alliteration, Assonanz und Reim. Die neuern Formen der Reimstrophen. Vereinigung der modernen Sprachmusikmittel und Vergleichung der südlichen Europäischen Sprachmalerei.

§. 69.

Nach obiger Auseinandersetzung, welche bereits das Grundgebäude des Rhythmus und die Hauptbestandtheile des Verstonstücks theils nach allgemeinem, theils nach schärferem in das Einzelne eingehendem Gesichtspunkte betrachtet hat, scheint es nicht überflüssig, noch eine genaue Bestimmung darüber hinzuzufügen, wie weit die Sorgfalt in der Rhythmik sich erstrecken müsse, ehe wir den Nutzen, welchen diese Sorgfalt gewährt, an den seither gebrauchten bekanntesten Versmaszen in Augenschein nehmen. Wie eine fleiszige Spitzenklöpplerin jeden Faden mit Achtsamkeit behandelt und unablässig die

Finger rührt, um nichts zu verabsäumen, was zur rechtzeitigen Einschaltung, feinen Verflechtung und zweckmäszigen Aufreihung der geringsten Maschen gehört: so musz auch der Dichter Alles prüfen, was die Bildung seines Gewebes auf kunstgerechte Weise fördert, von der einzelnen Sylbe bis zur Verbindung des rhythmischen Fuszes, von der Verknüpfung mehrerer Füsze bis zu einer abgeschlossenen Reihe, von der Zusammensetzung mehrerer solcher Reihen oder Verse bis zur Vollendung des ganzen Werkes, welches Gedicht genannt wird.

Der Dichter musz, um einen andern Vergleich zu brauchen, in jeglichem Stücke verfahren, wie ein guter Landschaftsmaler*) der Alles, was er darstellt, mit der grödzten Genauigkeit bis in die kleinsten Besonderheiten zeichnet, dem Baum wie dem Grashalm, dem Bergschlosz wie dem Fensterrahmen, dem Wolkensaum wie dem Gesichtszug des einzelnen Menschen und Thieres gleichmäszige Theilnahme widmet und dem Leblosen wie dem Lebendigen diejenige Farbe zutheilt, welche das niemals erreichbare Vorbild, die Natur, am besten und getreusten wiederzuspiegeln scheint. Nichts dünkt einem wahrhaften Künstler gleichgültig, sondern Alles betrachtet er gewissenhaft, weil er überzeugt ist, dasz von der Gestaltung der Theile die Vollendung und der Charakter des Ganzen mehr oder weniger abhänge. Es wird dem rhythmischen Dichter zukommen, ebensolche Gewissenhaftigkeit an den Tag zu legen, weil er ein Seelenmaler ist, dessen Stoffe nicht nur die feinste Verarbeitung zulassen, sondern auch eine desto schärfere und genauere Zeichnung fordern, als seine Farben nur durch die Sorgfalt der Zeichnung sichtbar werden. Mit andern Worten, er vermag dasjenige, was er empfindet und was in mannichfachen Strömungen die Brust durchrauscht, nicht verständlich darzustellen, sobald er die fleiszige Ausführung des Formellen verabsäumt. Es ergeht ihm dann wie einem Kupferstecher, der so thöricht ist, bei seiner Zeichnung das Licht zu vergessen. Alle Farben im Gemälde des Dichters werden gleichsam schwarz sein, weil die Leuchte der Kunst fehlt, die ihre Strahlen in das Werk hineinwebt. Je gröszerer Fleisz aber in der Rhythmik bewiesen wird, desto glänzender und siegreicher bricht sich das Licht durch die Darstellung Bahn, wie es auch bei den Leistungen des Malers der Fall ist. Einem Bild, das ohne Seele hingepinselt ist und kein Leben zeigt, kehren wir den Rücken zu.

§. 70.

Was für die Vollendung der rhythmischen Zeichnung vor allen Dingen und unumgänglich nothwendig ist, ja, vorausgesetzt werden musz, ist die Richtigkeit der Zeitmessung, nach welcher die Sylben abgewogen werden. Ohne Reinheit in diesem Stück, ohne Gleichmäszigkeit in der Beobachtung der Quantität, welche die deutsche Sprache nach jetzt festgesetzten Regeln fordert, ist keine wahre rhythmische Malerei denkbar: sie dringt zwar in einzelnen Fällen vermöge des Dichtertalents

*) Man vergleiche z. B. die Gemälde des Düsseldorfer Lessing, des Tyroler Koch und des Schlachtenmalers Peter Hesz. In's Minutiöse geht dieses Verfahren bei den Niederländern Mieris und Gerard Dow im Genrefach.

durch, aber nur bis auf einen gewissen Punkt. Die eigentliche Höhe der Vollendung, deren sie fähig ist, vermag sie bei Nachlässigkeit im Sylbengewicht nicht zu erklimmen.

Das musz hier mit nachdrücklichster Schärfe nochmals hervorgehoben werden. Denn fehlerhafte Messung wirft beständig Steine des Anstoszes in den Weg und regt Wolken auf, welche die Zeichnung verdunkeln; oder ohne Bild zu reden, sie verursacht Miszklänge: diese aber stören, gleichwie Dissonanzen, die Harmonie der Wortklänge, die Lieblichkeit des Rhythmus, die Wahrheit und Schönheit des Gedankens. Wenn also hier von Sprachmalerei gesprochen wird, so meinen wir keine andere als diejenige, welche auf die Reinheit der Messung fuszt.

§. 71.

Sind aber die feinen Nadeln des metrischen Baums mit derselben Genauigkeit behandelt, mit welcher ein sorgfältiger Maler im Vordergrund seiner Landschaft eine Fichte zeichnet, mit einer Genauigkeit, welche die oben geschilderten Einflüsse auf die Gestaltung der rhythmischen Gliederung in keiner Weise unberücksichtigt gelassen hat, so steht der grüne Schmuck der Darstellung in lebenskräftiger Herrlichkeit vor uns. Alles an ihm wird sichtbar, vom Haupt bis zur Wurzel, welche im Herzen des Dichters ruht; wir schauen die Vögel, welche singend die Zweige beleben, die Thautropfen, welche auf den Spitzen flimmern.

Mit solcher Klarheit tritt das Einzelne vor den Geist, was der Poet geschildert hat; wie ein heller Spiegel das körperliche Bild desjenigen, der vor ihm erscheint, getreu zurückstrahlt, so sehen wir sein Inneres aus der Darstellung uns entgegenleuchten. Die zahlreichsten Proben einer so hohen, nach menschlicher Ansicht vollkommenen Formvollendung, welche an ein unerreichbares Ideal wenigstens zu streifen scheint, da sie zugleich den entsprechenden Gehalt voraussetzt, bieten die Griechen und Römer. Sehr wenig Aehnliches haben die Deutschen bislang zu schaffen vermocht; einzelne Seiten der Form allerdings sind während des ersten Zeitraums, wo die Dichtkunst von neuem zu blühen begonnen hat, durch grosze Talente unvergleichlich durchgebildet worden, so dasz wir späterhin Gelegenheit finden, manche Blume von ihrem Strausze zu bewundern. Aber jene allseitige Vollendung, worin uns vornehmlich die Griechen Muster sein müszen, sehen wir im Grunde nur am Schlusze dieses ersten Jahrhunderts errungen, gesichert und für die Zukunft angebahnt. Daher diese Auseinandersetzung sich nicht allein mit dem Vorhandenen beschäftigt, sondern auch mit dem, was geleistet werden soll und zu leisten möglich scheint; die Fingerzeige, die sie zu geben sucht, sind keine theoretischen Grübeleien, sondern von praktischen Leistungen abgeleitete Hinweise.

§. 72.

Um nun den Nutzen zu betrachten, der aus tadelfreier Reinheit der Form entspringt, müssen wir von Einzelnheiten Schritt für Schritt bis zu den kunstreichsten Maszen aufsteigen. Im Allgemeinen erhebt die rhythmische Messung selbst das Gewöhn-

liche, indem sie, wie oben bemerkt worden, den Schmuck der Harmonie über die Darstellung ausbreitet, so dasz der Redestrom, ganz abgesehen von seinem Inhalt, idealisch und festlich dahintanzt.

Diesz beweis't unter den Alten am besten Euripides, der häufig nur durch das Masz über die Prosa siegt und durch den Schwung des Rhythmus seine bisweilen alltäglichen und nüchternen Gedanken belebt, reinigt und emporträgt. Der Takt ersetzt zwar nicht das Edlere des Inhalts, doch verhindert er mit Glück, dasz der Ausdruck allzutief sinke. Selbst die in Prosa geschriebenen Schauspiele entrückt ein gewählter Styl, reich an Numerus, über den Ton der Alltagsrede.

§. 73.

Es ist aber ganz natürlich, dasz, wie die Unebenheiten, Schwächen und Fehler in der metrischen Darstellung sich nicht verhüllen können, sondern augenblicklich zum Nachtheil des Kunstwerkes hervortreten, so auch auf der andern Seite die Vollkommenheiten, Vorzüge und Tugenden der Formvollendung mit der nämlichen Leichtigkeit sichtbar werden. Ist das Unkraut ausgejätet, gedeihen die guten Früchte um so besser. Ein solches edles Wachsthum, wie wir bezeichnend sagen dürfen, gewinnen zunächst die einzelnen Wörter: ihre Tugend steigert sich durch die Sorgfalt, womit sie der Messende hinstellt, sie erlangen einen höheren Ausdruck als sie für gewöhnlich zu besitzen scheinen, sie treten frischer, kräftiger und gehaltreicher auf. Sogar diejenigen, welche durch häufigen Gebrauch im gewöhnlichen Leben etwas abgenutzt sind, erhalten das Verlorene zurück, vertauschen das Wochenkleid mit einem sonntäglichen Gewand und nehmen sich stattlicher aus.

Wenn es eine Tugend des poetischen Styles ist, durch Neuheit anzuziehen, so sehen wir diese Tugend durch den Reiz gefördert, der über viele Wörter sich ausgieszt, sie verjüngt und neu macht. Die Blüthe derselben nämlich, welche gleichsam verwelkt ist und durch anderweitige Anwendung ihren Duft eingebüszt zu haben scheint, erschlieszt und erholt sich wieder; ihre ursprüngliche Bedeutung, Farbe und Fülle kehrt zurück. Diese Umwandlung aber wird durch nichts anderes bewirkt als durch den belebenden Strom des Maszes und durch die lichtvolle Stellung im Vers. Die Messung gestattet das rechte Ausklingen des Wortes und das gleichzeitig mit ungetheilter Macht stattfindende Hervortreten des in ihm enthaltenen Begriffes: beide Stücke begünstigt und verstärkt die vortheilhafte Stelle, an welcher das Wort steht, emporragend aus den Wogen wie eine freie weitsichtbare Insel, welche die Sonne ungehindert bescheint. Die Gesammtwirkung, die für die Wörter hieraus entspringt, besteht in dem unvergleichlichen Schimmer eines vollendeten Ausdrucks; sie treten wie durch Zauber hervor und erglänzen aus der Tiefe der Darstellung wie die Sterne aus dem nächtigen Gewölbe des wolkenlosen Firmaments.

§. 74.

Auf diese Weise lassen sich viele Begriffe einzelner inhaltsreicher Wörter bedeutsamer verdeutlichen, das Erhabene, Anmuthige, Süsze, Schreckliche, Liebliche, Grauenvolle und Anderes. Um einige Beispiele anzuführen, sagt Platen am Schlusz einer Strophe:

So schweb', o Klaglied, schwebe daher in Holdseligkeit.

Hier breitet sich der Begriff, der in „Holdseligkeit" liegt, so glücklich aus, dasz Worte nicht hinreichen würden, um die Fülle der Anmuth zu beschreiben, die aus diesen vier wohlklingenden Sylben ausstrahlt: ein sanfter Flötenton, welcher sich an's Herz schmiegt, scheint vor dem Hörer durch die Lüfte sich hinzuschwingen. So endigt ferner die Strophe in einem meiner eigenen Gedichte:

Eine Krone leckt die Gluth
Ab, und ach! das goldne Haar
Samt dem Nacken der Königin trennt das tödtende Fallbeil.

In der dritten Zeile sehen wir zuerst das Hohe, welches „Königin" umfaszt, durch das Masz des Klanges und die auszeichnende Stellung am Ende der ersten Vershälfte, wo der Rhythmus in einem Kretikus emporsteigt, einen leichten Bogen beschreibend, auf sehr günstige Weise ausgedrückt, würdig gemalt und vor die Seele geführt. Sodann fühlt das Herz am Schlusz der rhythmischen Reihe sich erschüttert durch die Versfüsze „tödtendes Fallbeil": das Grausenhafte leuchtet klar aus diesen fünf Sylben, von denen der Daktylus die Eigenschaft des Mordwerkzeuges durch den Schwung des Rhythmus hervorhebt, welcher das Niedersinken anzeigen hilft, während der Spondeus durch seine Wucht den unwiderstehlichen Fall andeutet. Lesen wir ferner:

Was den Feinden musz gefallen, und die Freunde ganz bezaubern,

so hat das Wort „ganz" durch den Schlag des Rhythmus und seine Stellung diejenige Bedeutung, die sonst ihm innewohnt, auf überraschende Weise gesteigert; es drückt die denkbarste Vollständigkeit aus. Anderwärts schlieszt eine alkäische Strophe, aber schiebt das letzte Wort des Satzes auf die folgende Strophe hinaus:

— — blutig siegte
Christus und blutig erkämpfte Luther
W a h r h e i t e n.

Die mit „Wahrheiten" beginnende neue Strophe giebt diesem Wort ein um so gewaltigeres Gewicht, als es nicht allein an der Spitze des gesammten Strophengebäudes steht, sondern zugleich eine hervorragende Stellung dadurch hat, dasz die nachfolgende volle Interpunktion innezuhalten gebietet, während der ausgesprochene Gedanke vollständig zu Ende klingt. Der in „Wahrheiten" liegende Begriff faltet sich daher breit vor uns aus, als sähen wir eine Menge thatsächlicher Beweise panoramenartig aufgereiht, deren überzeugende Klarheit die Blicke unwiderstehlich zur Anerkennung nöthigt. Desgleichen sehen wir eine längere Schilderung des tobenden Vesuvs mit den Worten geschlossen:

Während still aus nächtlichem Grund die Lava
Q u i l l t.

Hier nimmt zu Anfange der sapphischen Zeile das Wort „quillt," abgeschnitten durch nachfolgende stärkste Interpunktion, eine über

die gewöhnliche Auffassung seines Begriffs weithinausgehende Bedeutung an. Das Quellen, welches ursprünglich nichts als ein Hervorwogen besagt, zeigt sich hier gleichsam in seiner Unendlichkeit und in seinem ununterbrochenen unversieglichen Fortgange. An andern Stellen finden wir zu Anfange der zweiten Hälfte des Pentameters die Beiwörter in eigener Weise gehoben; hier heiszt es:

— — — liebliche r Aeste Gewind;
— — — rauschende Welle behorcht.

Während „liebliche“ durch seine betonte Stellung sich zu einem wunderbaren Reize seines Begriffs steigert, welcher Auge und Herz zugleich in Anspruch nimmt, tönt „rauschende“ aus gleichem Grunde für das Ohr so vortheilhaft, dasz wir das in gemessenen Pausen aufschlagende Wasser zugweise branden zu hören glauben. Solche und ähnliche Wahrnehmungen sind nicht von der Oberfläche zu schöpfen, sondern nur demjenigen verständlich, welcher sich die Mühe giebt, in die geistigen Tiefen der Darstellung einzudringen.

§. 75.

Ueberhaupt wirkt zweitens die metrische Kunst auf die Vereinfachung des Ausdrucks wohlthätig zurück. Denn da sie das Einzelne, wie aus obigen Beispielen sattsam hervorgeht, mit Nachdruck betont und auszeichnet, kann es nicht fehlen, dasz sie den nämlichen Einflusz auch auf das Ganze erstreckt und zu erstrecken im Stande ist. Wäre es doch ohnehin fast unmöglich, dem Einzelnen jene vollkommnere Gestaltung zu verleihen, wenn sie nicht den Schwulst und das unnütze Wortgeprahle, worein die Stümper den poetischen Schmuck setzen, mit Sorgfalt fernhielte.

Welcher Nutzen dadurch erzeugt wird, liegt am Tage; hier ist nicht der Ort, die Tugend der Einfachheit in ihrer ästhetischen Wirkung und Wichtigkeit zu zeigen und zu rühmen. Nur so viel sei bemerkt: sie trägt trefflich dazu bei, die Gefühle wie jede Bewegung, die im Innern vorgeht, in ihrer Wahrheit durchscheinen zu lassen. Denn man sieht dem einfachen Style wie einem klaren Wasser leichter auf den Grund, die Umrisse der Zeichnung sind durch keine überwuchernden Schlingpflanzen verdeckt und der leiseste Hauch, der die Tiefen erregt, schreibt seine entsprechenden Ringe auf das ausgespannte Blatt der ruhigen Oberfläche. Auf solche Weise aber musz das Feld, dessen die rhythmische Kunst bedarf, beschaffen sein.

§. 76.

Eine noch stärkere Hervorhebung der einzelnen Wörter, vorzüglich ihres Klanges, der scharf markirt und mit Absicht herausgesucht wird, führt drittens zu dem niedrigsten Grade der rhythmischen Malerei. Wir meinen die Nachahmung bestimmter Laute, die im Reich der Schöpfung vernommen werden, unter anderm der Thier- und Vogelstimmen, welche durch Eigenthümlichkeit des Tons hervorstechen.

Diese Art der Malerei ist am meisten bekannt, weil sie, wie jedes Seltsame, am meisten auffällt. Immer und überall hat man davon

gesprochen, wenn von metrischer Kunst die Rede war, gleichsam als ob diesz das Höchste sei, wonach sie zu streben habe; die Mehrheit des deutschen Publikums kennt sogar nichts weiter von Sprachmalerei. Den grösten Ruhm daher genieszt jener Hexameter des Ovidius, worin das Geschrei der Frösche nachgebildet ist (Metamorph. VI, 376):

Quamsis sint sub aqua, sub aqua maledicere tentant,

Allerdings drücken die beiden Daktylen sub aqua sub aqua die Stimme jener Geschöpfe sehr natürlich aus, und wir wollen diejenigen nicht tadeln, welche hierin einen überaus glücklichen Griff des lateinischen Dichters bewundern, zumal da die ganze Schilderung von der Verwandlung der Frösche das Eingehen in diese Einzelheit rechtfertigt, ja, sehr angemessen erscheinen läszt. Indessen finden wir diese Malerei nicht sowohl herbeigeführt durch den daktylischen Rhythmus und die innere Bedeutung der Worte, als lediglich durch den äuszeren Klang erzielt, den die Worte sub aqua sub aqua besitzen. Wenn sie daher auch in angeführter Stelle von günstiger Wirkung ist, hat sie doch keinen eigentlichen tieferen Werth an sich, weil sie auf etwas rein Aeuszerlichem beruht: in manchen anderen Fällen dürfte sogar diese Weise des Malens mehr gesucht als natürlich auftreten. Denn man gelangt auf solchem Wege leicht zur Verkünstelung und Spielerei, indem Würde und Ernst der Darstellung dabei Schaden leiden, das Aeuszerliche die Oberhand über den Geist gewinnt und das Zufällige sich dem Nothwendigen überordnet, weil dergleichen Nachahmungen der Klänge immer nur eine Nebensache sind im Vergleich mit demjenigen, was die Aufgabe des Dichters ausmacht.

§. 77.

Jene Malerei der Naturtöne mag als ein heiteres Spiel betrachtet werden, wenn die Nachbildung derselben ungesucht ist oder freiwillig sich einstellt; zu den Hülfsmitteln, welche dem Deutschen hierbei zu Statten kommen, gehören die Alliteration, die Assonanz und der Reim, drei Stücke, welche den Klang verstärken und modifiziren, daher auch für die höhere rhythmische Malerei, wie sich aus dem Folgenden ergeben wird, brauchbar sind.

Wie man durch den Wechsel der Vokale und Konsonanten eine liebliche Musik und Malerei hervorrufen kann, so läszt sich Dasselbe auch durch Gleichheit und Aehnlichkeit der tönenden Buchstaben oder Sylben bewerkstelligen. Wenn unter anderm der Vokal u mehrmals in der nämlichen Reihe wiederkehrt, so dasz sein Schall mehr oder weniger vorwiegt, so wird die Musik vielleicht etwas Dumpfes und Tiefes bezeichnen, während das Bild von Trauer, Grausenhaftem und Schrecklichem vor das Auge gerückt werden soll. Die andern Vokale machen sich auf ähnliche Weise, jeder in seiner Art, geltend. So ist es auch mit den Konsonanten; die härteren malen das Schroffe, die weicheren das Milde: so dient die mehrmalige Wiederkehr des l zur Ausprägung von etwas Gelindem und Sanftem, was in der rhythmischen Zeile: „Liebe labt das Herz“ sich offen ausspricht, obschon hier blos zweimal derselbe Hauch sich vorfindet. Das Schmelzende verschwände daraus, sobald statt „labt“ ein Wort wie „erquickt“ gesetzt wäre.

§. 78.

Selbst in der Prosa verfehlt die Benutzung der Alliteration und Assonanz nicht einer ausdrucksvollen rednerischen Wirkung. Dasz man ganze Gedichte mit ihrer Hülfe geschaffen, gehört nicht gerade in diese Betrachtung, welche mit der kunstvollsten Art der rhythmischen Malerei sich beschäftigt und nur in Bezug auf letztere diese Eigenschaften der Buchstabenlaute nicht unberücksichtigt lassen darf.

Die Untersuchung der ciceronianischen Reden unter anderm zeigt, dasz drei und mehrere Wörter in dem nämlichen Satztheile mit p, bald mit s und dergleichen Lauten anheben und sich aufnehmen:*) so ist es auch im gewählten deutschen Style. Bis in die neueste Zeit aber, wie wir an Rückert und Andern sehen, baute man noch Gedichte zusammen, worin man die Konsonantenanspielung oder den Vokalanklang als das Band gebrauchte, welches die einzelnen Wörter zu Gliedern verflocht und in eine gewisse Harmonie setzte; eine Art jambischer oder trochäischer, zuweilen auch daktylischer Messung kam hinzu, der Reim jedoch war dabei Nebensache und blieb gewöhnlich bei der Anwendung jener Konsonantenmusik weg. Vor der Rhythmik freilich müssen diese beiden Klangweisen in das Hintertreffen zurückweichen; indessen ist nicht zu läugnen, dasz sie Gelegenheit geben, eine ziemliche Kunst zu entfalten, da sie keine geringe Sprachgewandtheit in Anspruch nehmen, während sie von Seiten des Publikums ein feingebildetes Ohr voraussetzen. Sie blühten in germanischen Ländern geraume Zeit und wurden vorzüglich im altnordischen Dialekt**) mit der wunderbarsten Zartheit ausgebildet; späterhin verdrängte sie der Reim, dessen Klang die Enden der Zeilen umschwebte, das die Reihen untereinander verwebende Bindungsmittel wurde und eine stärkere Musik hervorbrachte, als jene war, aber kaum die nämliche Kunstfertigkeit heischte, zumal wenn man die eigentliche rhythmische Messung der Worte, wie häufig geschah, dabei nachlässig hintansetzte. Denn viel leichter fand sich der blos Einmal anzubringende Gleichklang, als die Harmonie der Anklänge, welche durch die ganze Zeile sich ergieszen muszten und an die Feinheit der Rhythmik streiften, auf ähnliche, wenn auch minder gediegene Weise den Strom der Sprache belebend. Die Musik des Reimes siegte durch ihre vorwiegende Gewalt, ihren entschiedenen Ausdruck, der selbst des Unachtsamen Ohr bewältigte; gereimte Strophen lieszen sich leichter singen, wie sie auch dem Gedächtnisz sich besser einprägten, als die kunstvolleren rhythmischen Verse: die Natur des Gleichklangs entdeckte sich als recht eigentlich musikalisch.***)

---

*) S. die ausführl. Unters. von A. F. Näke, de alliteratione sermonis latini, im Rhein. Museum für Phil. Jahrg. III. Bonn, 1829.

**) In den Skaldenliedern der Heimskringla, in der Edda u. a. m.

***) Ueber den Reim sind eine Reihe von Schriften erschienen, darunter die bedeutendsten 1) M. Opitz, von der deutschen Poeterei. Brieg. 1624. 1690. 2) P. D. Huetius, Huetiana, Nr. 78. Reflexions sur la Rime. Par. 1722. 3) Gebauer, dissert. pro rhythmis poeticis (gegen Huet). Lips. 1733. 4) Canourge, dissertatione sur la rime, in P. Moletz Memoire de litterature et d'hist. Vol. II. Par. 1726. 5) Maffei, dissertatio sopra i versi ritmici, in Istor. diplom. Mant. 1727. 6) J. F. Bauderus, dissert. de homoeoteleutis Germanorum poeticis. Altorph. 1759. 7) F. Algarotti, Saggio sopra la Rima, in opere, vol. IV. Cremon. 1779. 8) M. Denis, Gespräch vom Werthe der Reime, in Lieder Ossians und Sineds. Wien, 1784. 9) J. G. Sulzer, Allg. Theorie der schönen K. Leipz. 1792—94, unter „Reim“, mit den Zusätzen von F. v. Blankenburg, Leipz. 1797. 2r Bd. S. 560. 10) J. M. Barbieri: dell' origine della poesia rimata.

§. 79.

Dem Reim läszt sich ein gewisser Werth für die rhythmische Malerei keineswegs absprechen; er trägt in der Regel zwar nur Einmal durch je zwei Zeilen (selten öfter) seine Macht, während die Metrik bei jeglicher Sylbe wirksam sein soll, diese Macht aber erzwingt gewissermaszen unsere Aufmerksamkeit und äuszert sich mit entschiedenem Nachdruck. Denn sollen die Reime gut sein, so müssen sie auf bedeutungsvolle Wörter fallen, und weil diesz geschieht, so kann es nicht fehlen, dasz sie das Gewicht des Inhaltes erhöhen und zu deutlicherer Anschauung bringen, indem sie den ganzen Strom der Musik, die aus einem Worte herausklingt, hinzufügen und auf den Begriff leiten.

Im Allgemeinen werden die Gleichklänge nach der Zahl der Sylben, auf die sie sich erstrecken, eingetheilt; die mehrsten in unserer Sprache sind ein- und zweisylbig: die einsylbigen heiszen männliche, die zweisylbigen weibliche, durch welche Benennung, wie sie auch entstanden sein mag, immerhin ein gewisser Unterschied ihres Charakters angedeutet erscheint. Die männlichen (welche ehemals stumpfe hieszen) besitzen mehr Härte als die weiblichen: beschränkt auf Eine Sylbe, geben sie einen vollen, scharf begränzten Ton, der gleichsam steil abfällt: Natur, Spur. Die weiblichen, über zwei Sylben ausgedehnt, hallen etwas länger aus und klingen zwar meistentheils reich und voll, doch sind sie weichtöniger und sanft abfallend: Leiden, weiden.

§. 80.

Werden männliche Reime zu ganzen Gedichten verwendet, so dasz sie selbstständig und rein ihre Musik wirken lassen, sind sie zur Darstellung von Gefühlen geeignet, die voll, kräftig, fest und mit tapferer Bestimmtheit sich aussprechen sollen. Sie stehen also den langen Sylben in der Metrik gegenüber.

Denn gleichwie lange Sylben durch ihre Häufung, wie wir oben gesehen haben, ihren Charakter mehr enthüllen, so legen die männlichen Gleichklänge das Wesen, welches dem einzelnen anhaftet, durch den Einflusz der Masse desto ausgeprägter vor uns. Genug, sie malen, wenn sie nicht bis zur Einförmigkeit des Tones sich verlieren, was dem Unkundigen leicht begegnen kann, vorzugsweise entschiedene und gewichtige Vorstellungen der Seele, vor allem das Würdevolle und Ernste.

§. 81.

Die weiblichen dagegen lassen ein heiteres und leichtes Spiel zu; sie sind durchweg sanfthallend und passen zur Zeich-

Modena 1790. 11) St. Schütze, Versuch einer vollst. Theorie des Reimes nach Inhalt und Form. Magd. 1802. 12) A. F. Näke, de alliterat. sermonis latini. Cap. IV. p. 388. in Rhein. Museum für Phil. Jahrg. III. Bonn, 1829. 13) Caspar Poggel, Grundzüge einer Theorie des Reimes und der Gleichkl., mit besonderer Rücksicht auf Göthe. Hamm. 1834. 14) Aug. Kahlert, de homoeoteleuti natura et indole dissert. Vratislav. 1836. 15) Prudens van Duyse, Gesch. der niederländischen Verskunst, mit einer Abhandlung über den Reim und einer Metrik der niederl. Sprache. 1854. 2 Bde. Auszerdem könnten noch einzelne Untersuchungen von E. H. L. Reinhard, L. Richter, J. J. Dillschneider, W. Grimm und Andern in Menge angeführt werden.

nung solcher Gefühle, die weniger schwer als voll wiegen. Man könnte sie also, obgleich sie nicht gerade den Charakter des Flüchtigen haben, doch den kurzen Sylben im Allgemeinen gegenüberstellen.

Sie begünstigen den Ausdruck des Weichen und Zarten, das der Dichter darzustellen sich vornimmt, vermittelst der glatten Woge der Musik, welche sie gleichmäszig, wie gelinde Lüfte, hinrollen. Auszerdem sind sie geschickter als die männlichen durch Reichthum des Klanges das Gemüth zu rühren; denn letztere stoszen mehr ab, die weiblichen ziehen mehr an, soweit diesz durch die blosze Schwingung der Tonwelle geschehen kann.

§. 82.

Wenn beide Gleichklänge vermischt auftreten, wie es häufig der Fall ist in jambischen und trochäischen Maszen, so vermitteln sie die Verschiedenheit ihres Charakters und zeigen sich zur Darstellung des Wechsels und der Mannichfaltigkeit in den Bewegungen der Seele wohl geeignet: ihnen steht dann das weiteste Feld offen, um Scherz und Ernst, Sanftheit und Schroffheit, Kraft und Fülle melodisch wiederzutönen.

Sie blos in der Absicht zu vermischen, dasz die Gleichklänge nicht durch Einförmigkeit das Ohr ermüden (was bei den weiblichen überhaupt nicht eintreten kann), heiszt ihren Charakter oberflächlich beurtheilen. Der Grund, dasz man mit männlichen und weiblichen Reimen in einem längeren Gedichte abwechseln soll, ist tiefer zu suchen. Der Inhalt selbst fordert es, welcher der Darlegung durch blosze männliche Reime häufig widersteht, weil ihnen ein einseitiger Charakter aufgedrückt ist; auszerdem musz offenbar eine bunte Gedankenfülle ein möglichst buntes Kleid erhalten. Dasz indessen die weiblichen Reime, wie ich schon andeutete, an sich das Ohr nicht ermüden, wenn sie auch durch ein noch so langes Gedicht regelmäszig sich hinziehen, beweisen die Italiäner und Portugiesen durch ihre epischen Strophengesänge, deren Form ebenso streng als vollendet ist.

§. 83.

Einen gewissen gleitenden Ton äuszern die aus drei Sylben bestehenden daktylischen Gleichklänge, die jedoch im Deutschen nicht sehr zahlreich vorkommen. Wie sie die Eigenthümlichkeit des Daktylus überhaupt an sich tragen, so werden sie auch meist in daktylischen Rhythmen angewendet: sie entfalten gleichsam einen breiten Fittig mit schnellen Schwungfedern und dienen zum Malen des Feierlichen und Festlichen, des Auszerordentlichen und Seltsamen.

Sie werden immer mit männlichen und weiblichen verbunden, weil sie für sich allein gebraucht keinen rechten Schluszstein liefern würden. Zu den weiblichen treten sie in dasselbe Verhältnisz, in welchem der Trochäus zum Daktylus steht, und will man sie plötzlich und gegen die Regel des vorgeschriebenen Maszes einmal statt der weiblichen setzen, so bringen sie eine bedeutsame und auffällige

Bewegung hervor, die natürlicherweise durch die Vorstellung ordnungsmäszig begründet sein musz. In solchen Fällen zeichnen sie das Merkwürdige, ein entscheidendes Ereignisz, eine Wendung der Dinge. Gegen den männlichen Reim stechen sie so sehr ab, dasz es lächerlich und ganz unpassend sein würde, wenn man sie statt desselben eintreten lassen wollte: der männliche Gleichklang wird vom daktylischen als ein musikalischer Gränzstein oder als ein abschlieszender Ton zu Hülfe gerufen, aber weder der eine noch der andere duldet jemals einen Tausch. Drei Sylben wiegen zu viel als dasz sie durch eine ausgeglichen werden könnten.

§. 84.

Mehr schwebend endlich sind und eine Art von Stillstand der Musik verursachen die in dem Neuhochdeutschen ziemlich selten gewordenen Reime von zwei langen Sylben, die spondeischen Gleichklänge. Sie malen gern etwas Bedeutsames und Gewichtiges, worauf sie den Hörer zu verweilen veranlassen wollen; ihre Wucht behauptet den Charakter des Spondeus.

Schon ihrer Seltenheit wegen wechseln sie gewöhnlich mit weiblichen ab, indem sie deren Stelle einnehmen. Auch mit ihnen gehen die männlichen keinen Tausch ein; sie würden, wie die daktylischen, ein Miszverhältnisz in der musikalischen Harmonie hervorbringen, als zwei lange Töne statt des einen, unter Verdoppelung des Wellenschlags.

§. 85.

Dasz der Reim für Herstellung einer harmonischen Dichtersprache ein sehr wichtiges Hülfsmittel sei, haben wir schon oben bemerkt; daher immer und überall auf die sorgfältigste Reinheit der Gleichklänge geachtet werden, dem gewählten Klang der Gegenklang möglichst vollkommen entsprechen musz. Denn wie falschgemessene Sylben im rhythmischen Gliede, so verursachen mangelhafte Reime in der gereimten Strophe Misztöne, welche die Harmonie verletzen, dem Ohr widerstreben und dadurch die Malerei vernichten.

Es klingt nicht anders als ob dem Geiger eine Saite springe, wenn wir auf einen schlechten Reim stoszen, oder als ob eine falsche Note gegriffen werde. Wie wir oben die gröszte Genauigkeit der Sylbenmessung als die erste und wesentlichste Grundlage der rhythmischen Malerei festgesetzt, so sind wir hier genöthigt, die nämliche Forderung für den Gleichklang zu stellen, wenn durch denselben irgend eine feine malerische Wirkung erreicht werden soll. Das aber ist das Ziel, auf welches der Reimende eigentlich hinarbeitet; seine Absicht kann nicht blos sein, mit dem Reim dem Hörer im Allgemeinen einen Ohrenschmaus zu bereiten, sondern durch diesz musikalische Element den Ausdruck der Gefühle zu steigern und die Vorstellungen zu beleben. Die Reime schmücken die Strophe wie ein um ihre Spitzen gewundener Kranz, dessen Kelche einen ätherischen Duft aushauchen; Miszklänge verunstalten seine Zierde wie welke Blätter, mischen duftlose Blumen unter die duftigen und entführen den wonnigen Reiz seines Wohlgeruchs wie durch frostige

Schauer. Wenn wir daher von der Malerei des Reimes handeln, kann nur diejenige in Erwägung kommen, welche aus der Aechtheit der Gleichklänge entspringt. Nachdem man viele Jahrhunderte dagegen gefehlt, bemühten sich neuerdings Rückert und Platen, welche das Wesen des Reimes erkannten, die Reinheit desselben zurückzurufen, die zur Vollendung der Formschönheit unentbehrlich ist. Ueber diese Reinheit giebt die Lehre vom Reim nähere Auskunft; hier genügt es zu bemerken, dasz sie auf der Gleichheit der Vokale sowohl als der Konsonanten, überhaupt der tönenden Buchstaben beruht, aus welchen der Gleichklang gebildet werden soll.

§. 86.

Zuvörderst sehen wir die malerische Wirkung des Reimes bedingt und modifizirt durch die Folge und Zahl der Gleichklänge. Es findet unter anderm ein groszer Unterschied statt, ob zwei Zeilen unmittelbar hintereinander gereimt werden, ob die erste und dritte mit der zweiten und vierten sich entspricht, ob die erste und vierte zwei unmittelbar sich aufnehmende gereimte Reihen einschlieszen und ob man endlich eine derartige Grundordnung überhaupt einhält.

Zwei unmittelbar sich folgende Reime wirken rasch und entscheidend auf das Ohr, wie folgendes Beispiel ergiebt:

Sohn, da hast du meinen Speer!
Meinem Arm wird er zu schwer.
Nimm den Schild und diesz Geschosz!
Tummle du forthin mein Rosz.

Diese Form ist dann nothwendig und verdient wenigstens immer den Vorzug, sobald die Zeilen sehr lang sind, so dasz die ungereimten Worte einen bedeutenden Zwischenraum einnehmen. Reime dagegen, die getrennt stehen und gleichsam sich kreuzen, äuszern sich mit ruhiger gleichmäsziger Würde, die ihres Schrittes wie Zieles gewisz ist. Sie suchen und finden sich an der rechten Stelle, ohne dasz sie gleichsam wegen ihres Begegnens in irgend eine Verlegenheit gerathen; dabei ergötzen sie schon durch einen gewissen Tonwechsel uud streifen an das Mannichfaltige. Ein kurzes Beispiel genüge von dieser allbekannten Form:

Verflieszet, vielgeliebte Lieder,
Zum Meere der Vergessenheit!
Kein Knabe sing' entzückt euch wieder,
Kein Mädchen in der Blüthenzeit!

Gewöhnlich sind die Zeilen, wo die Reime auf diese Weise sich kreuzen, nicht sehr umfangreich; denn sobald sie eine gewisse Länge überschreiten, verschwindet die Macht des Gleichklangs in etwas und geht, so zu sagen, theilweise in der Wogenmasse der ungereimten Wörter unter. Je kürzer die Reihen aber sind, desto mehr treten solche Reime in den Vordergrund; ja, wenn der Zwischenraum sehr gering ist, in welchem sie diesen Kreuztanz aufführen, so haschen und necken sie sich gleichsam unter einander:

Endlich ist's errungen,
Endlich sind wir da:
Droben wird gesungen
Ein Victoria!

Oder:

O lasz dich nicht stören,
Du Vögelchen du,
Wir alle, wir hören
Sehr gerne dir zu.

Ist aber die Ordnung der Reime so getroffen, dasz die erste und vierte gereimte Zeile ein Reimpaar in die Mitte nehmen, dann entsteht eine Form, welche meist den Charakter der beiden vorigen Weisen vereinigt, die entscheidende Wirkung des Klanges mit gesetzter Ruhe. Sie hat daher, das Leichte und Flüchtige ganz ablehnend, etwas Feierliches und sehr Ausdrucksvolles, das aber mehr auf den Ernst abzielt als auf das Heitre: die Harmonie, welche solche Form erregt, ist zu tieftönig, um dem Tanz des Scherzes günstig zu sein. Folgendes Beispiel möge diesz darthun:

Von der Liebe wird, vom Ruhme
Zaubervoll das Herz gespaltet:
Gröszern Zauber noch entfaltet
Poesie, die goldne Blume.

Diejenige Gattung endlich, welche sich an keine vorgeschriebene Reimordnung bindet, braucht nicht weitläufig besprochen zu werden: sie setzt das Mannichfaltige sich zum Ziel, zerfällt daher auch in keine Strophen, sondern läuft in einzelnen Reihen, deren Zahl nicht geregelt und beschränkt ist, fort. Sie ergötzt durch gefälliges Spiel der Reime, die bald männlich bald weiblich sind, bald sich unmittelbar folgen, bald sich kreuzen, bald weit auseinander gehalten werden. Wie die Form, wird in der Regel auch der Inhalt ein bunter sein; wie jene, bei aller Freiheit, eine gewisse Ordnung nicht überschreitet, wird auch der Gedankenlauf ein weises Masz beobachten. Denn gingen wir einen Schritt weiter, so gelangten wir zu den sogenannten Knittelversen, einer formlosen Form, die zwar einen anziehenden Grad von Schönheit behaupten kann, doch sich an keine Regel ernsthaft fesselt, sondern Alles bunt durcheinander wirft, Gedanken, Reime und Masz der Zeilen. Die höhere Dichtkunst weis't solche Kunstlosigkeit ab; die Knittelverse gehören in ein niederes Reich, zu welchem der komische Dichter zuweilen die Pforten öffnet.

§. 87.

Die Mannichfaltigkeit der mit Reimen gebildeten Strophen ist grosz; bald treffen wir welche von sechs Reihen, worin auf zwei weibliche Klänge, die unmittelbar sich reimen, ein männlicher Reim folgt, der erst vollendet wird, nachdem abermals ein weibliches Reimpaar vorausgegangen ist; ein andermal läszt sich die Ordnung umkehren und den männlichen Reimen wird der Vorrang zu Theil. Bald sehen wir sieben, acht, neun und mehr Zeilen in gleichmäszig gebaute Strophen vereinigt: wer möchte ihre oft bedeutend, oft unbedeutend von einander abweichenden Eigenheiten zu schildern? Dazu kommt auszerdem noch die Zahl der angewendeten Reime, welche nicht nur die Menge der verschiedenen Strophen vermehren hilft, sondern auch die Wirkung der Malerei vermannichfaltigt.

Die gröszere Häufung der Gleichklänge verstärkt und erhöht die letztere vorzugsweise, wie von selbst in das Auge springt: ein

einfacher Gleichklang vermag nicht so nachdrucksvoll zu tönen, den Geist durch den Schall nicht so innig zu fesseln, als ein sogenannter drei-, vier-, fünf- und mehrfacher Reim, der drei, vier, fünf und mehr Reihen durch den nämlichen Gleichlaut verknüpft, den ursprünglichen Ton um ebenso viele Male steigert und eine scharfgezeichnete Melodie zuwegebringt, indem gleichsam mehrere kleine Bäche der Strophe auf Einen Punkt zusammenflieszen, um ein einziges gewaltiges Klangmeer zu bilden.

§. 88.

So sehen wir denn häufig, dasz drei Zeilen unmittelbar hintereinander auf den nämlichen Reim ausgehen: in diesem Falle scheint es als wenn von einem Geiger, um des Nachdrucks willen, die nämliche Saite mehrmals tapfer gestrichen werde, wie in folgendem Beispiele:

Unter dem Schilde
Göttlicher Milde
Suchen wir euch, o gelobte Gefilde,
Jordanbefluthete,
Wo der ermuthete
Gott sich verblutete:
Auf, und es schäume die Woge, die wilde:

Wo jedoch die drei Gleichklänge durch eine anders gereimte Zeile unterbrochen sind, so gewinnt der zuletzt folgende die meiste Stärke für das Ohr. Die beiden ersten flieszen wie ruhige Wellen dahin, der dritte aber wächst durch die beiden vorausgegangenen zur mächtigen Woge, die an das Ufer treibt, ausgebreitet sich anlehnt, gleichsam stillsteht und sich austönt, wie der Endreim der vierten Zeile („geheilt“) von diesem Beispiele darthut:

Schon kommt der Frühling unverweilt,
Und flicht der Herbst die Garben,
Ist längst dir jenes Bild enteilt:
So viele Wunden sind geheilt,
Auch diese wird vernarben.

§. 89.

Daher kommt es, dasz die von den Italiänern entlehnten Formen, wie die Stanze und das Sonett, sowohl durch Zahl als durch Aufeinanderfolge der Reime einen so entschieden ausgesprochenen Charakter an sich tragen, wie wenig andere Weisen. Der Reimschmuck bildet in der Stanze einen melodischen Wasserfall, in welchem Welle auf Welle gemach verrinnt, im Sonett eine verschlungene Kette, worin die Glieder tönen, als wenn ihnen Glocken angehängt wären: beide Formen behaupten am liebsten den ihnen von den Italiänern gegebenen ursprünglichen Zuschnitt, der bei aller Künstlichkeit sehr einfach erscheint, weil er durch Ordnung, Bestimmtheit und Uebersichtlichkeit das Schwierige verbirgt und aufhebt.

Von Meisterhänden ausgearbeitet, welche des Sprachrhythmus sowohl als des Reims mächtig sind, klingen sie so leicht und faszlich

wie die abgerundete Melodie der sapphischen und alkäischen Strophe. Nicht Künstelei, sondern Kunst gehört dazu, diese Weisen auf natürliche, dem Genius der Sprache angemessene Weise durchzuführen. Der Reim aber ist ihnen so wesentlich, dasz reimlose Sonette und Stanzen sich nicht wohl denken lassen; es fehlte ihnen die Hauptgrundlage ihrer Melodie, wie denn auch viele andere sonst gereimte Strophen von gröszerem Umfange den Gleichklang so wenig entbehren können, dasz es scheint, als habe sogar dieser die erste Veranlassung zu ihrer Zusammensetzung gegeben.

§. 90.

Nicht minder eigenthümlich von Charakter sind die von Rückert, Hammer-Purgstall und Platen eingeführten zahlreichen Formen der morgenländischen Gasele. Sie stützen sich meist auf einen einzigen, durch das ganze Gedicht wie durch eine lange Strophe hinlaufenden Reim, der oft eine sehr kunstvolle Grundlage bildet; sie sind Gespinnsten ähnlich, in welche an bestimmten Stellen eine und dieselbe Blume hineingewebt worden; welches dann wie eine Guirlande aussieht.

Die Gleichklänge sind hier nicht mehr an den Ausgang der Reihe unbedingt gebunden, sondern dürfen sich auch anderer, jedoch stets in unveränderter Weise festzuhaltender Punkte der Verszeile bemächtigen; nach diesen steuert die Melodie vornehmlich wie auf einen Hafen zu. Zugleich knüpft man andere sich immer wiederholende Wörter an den Reim, eine Art Verstärkung desselben, wodurch ein eigenthümlicher, bei seiner an Einförmigkeit streifenden Gleichheit doch sehr mannichfaltiger Ausdruck für Ohr und Gemüth herbeigeführt wird. Dergleichen Zeilen schlagen dann an die Seele wie immer wiederkehrende, bald hell, bald dumpf brandende Wogen. Eine unschätzbare Bereicherung der abendländischen Melodien, welche nur diejenigen als zu fremdartig zurückweisen möchten, deren Ohr sich zu tief in die Fluth der sogenannten Volkslieder versenkt hat.

§. 91.

Eine andere Art, die Reime zu häufen, um die malerische Wirkung reicher zu machen, besteht in der Anwendung des Binnenreimes, eines Gleichklangs, der innerhalb des Bereichs einer Reihe entweder an bestimmter oder an beliebiger Stelle auftritt, wobei der Endreim seinen Platz behauptet.

Wenn die Stelle seines Eintritts bestimmt ist, wie er unter anderm häufig in der Nibelungenstrophe am Ende der ersten Zeilenhälfte vorkommt, so erscheint das Zeilenpaar doppelt gereimt:

> Von abertausend Stimmen der Wald erfüllet war,
> Von Blüthen summten Immen zu Blüthen immerdar.

Indessen darf er auch an unbestimmter Stelle, mitten in der nämlichen Zeile, durch zwei unmittelbar hintereinander folgende Wörter sich hören lassen; diesz geschieht in der Absicht, dem Gefühle den höchsten Nachdruck, der Farbe des Gedankens den lebendigsten Glanz zu geben:

Trompeten und klingender, singender Schall:
Sie kommen und zeigen und neigen sich all'.

Selbst in verschieden gestellten Füszen von zwei auf einanderfolgenden Reihen, nachdem eine Menge Tonwogen dazwischengetreten sind, verliert er nicht alle Wirkung:

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt.

Doch streift eine solche Trennung schon mehr an den Gebrauch der Assonanz, deren Ton samt dem Konsonantenspiel, wie wir aus letzterem Beispiele ersehen, obendrein aufgeboten werden darf, um den Reimen zu Hülfe zu kommen.

§. 92.

Vereinigen wir Endgleichklang, Binnenreim, Assonnanz und Alliteration, so scheinen alle Truppen aller Waffengattungen zusammengerufen zu sein, um diejenige Schlacht der Klänge zu schlagen, die auf dem Felde des Aeuszerlichen zu schlagen möglich ist. Wird der Sieg der Malerei glänzend sein, der aus einem derartigen vieltönigen Bündnisse entspringt? Prüfen wir, statt eines Ja oder Nein, folgendes Beispiel:

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

In diesen Zeilen finden wir alle Mittel erschöpft, die Gleichklang und Anlaut dem sprachlichen Maler an die Hand zu geben vermögen; lassen wir auch vorstehenden Versuch, etwas Auszerordentliches auszerordentlich zu schildern, in seiner Art gelten, so liegt doch gleichwohl zu Tage, dasz es hier lediglich darauf abgesehen war, ein buntes Getöse mit äuszerlichen Mitteln dem Ohre so vorzuführen, wie es durch die Zunge möglich ist. Das ist und bleibt aber ein einseitiger Zweck ohne höhere Bedeutung; weszhalb vor dem Miszbrauch solcher Mittel gewarnt werden musz. Denn ein derartiger Sieg, der so viele Truppen kostet, läuft stets Gefahr in eine Niederlage umzuschlagen, welche die beleidigte Tugend der Einfachheit herbeiführt. Schon die hochgeschwollene Woge der Reimhäufung erinnert den geschmackvollen Dichter nicht selten an die Klippe der Ueberladung. Sparsam angewendet, kann so reiche Zeichnung gute Wirkung thun, obschon sie dem würdevollen, ernsten und edeln Styl in der Regel widerstreben dürfte: sie lenkt den Geist auf Aeuszerlichkeiten hin, stört die Sammlung der Seele, giebt der Phantasie zu viele Stützen und läszt nichts mehr zu denken übrig. Aus der Ueberfüllung entsteht Unbehaglichkeit und eine des edeln Gleichgewichts beraubte Empfindung, welche dem Eindrucke der Knittelverse nahe verwandt ist; die Kunst, wenn das Masz überschritten wird, neigt sich zur Unkunst herab, das kraftvolle Spiel der Laute zur matten Tonmalerei. Daher wir uns gern aus dem Wirrwarr der letztern zur Einfalt der rhythmischen Malerei flüchten, die mit wenigen Zügen viel giebt, und die um viel zu erreichen nicht nöthig hat, sich selbst die Spitze der Wirkung abzubrechen.

§. 93.

Werfen wir nunmehr einen vergleichenden Blick auf andere neuere Sprachen auszergermanischer Völker, so begegnen wir

zuerst den Italiänern, deren poetische Meisterstücke nach Form und Inhalt in ihrer Art so vollendet sind, dasz sie den altgriechischen ebenbürtig gegenüberstehen. In ihrer Art, sagen wir, denn mehr war ihnen mit ihren Sprachmitteln nicht erreichbar; was indessen genügt, indem sie die ihnen zukommende höchste Aufgabe erfüllten. Hier haben wir ihre rhythmische Malerei zu betrachten, von welcher bereits oben bemerkt worden, dasz sie nicht auf die von den Alten entlehnten nämlichen Gesetze der Sylbenmessung gegründet ist, welche unsere Stammsprache so glücklich gewesen ist wieder aufzunehmen.

Die Versuche der Italiäner, die antike Messung bei sich einzuführen, wäre es auch nur unter gewisser Beschränkung, sind wie die vieler anderer neuer Völker miszlungen. In dieser Hinsicht steht deszhalb ihre Weise der Versmusik sowohl als ihre Sprachmalerei hinter der unsrigen zurück; ja, sie würde gar keinen Vergleich mit unserem Sprachtanz wagen können, wenn sie nicht anderweitige Hülfsmittel hätte, die ihr dabei trefflich zu Statten kommen, theilweise einen vollständigen Ersatz für jenen Mangel bieten.

§. 94.

Die rhythmische Malerei der Italiäner wird ausgeführt durch die Alliteration, die Assonanz und den Reim, verbunden mit einem Reichthum an wohltönenden Vokalen, gegen welchen die nordische Zunge arm erscheint. Dazu kommt die unendliche Fülle ihres Wörterschatzes in der Naturlautnachahmung (Onomatopöie); ferner die Einwirkung ihrer Elisionen, je nachdem sie vorhanden oder abwesend sind, und ihre Accente.

Weil aber die Hauptmittel der Italiäner für ihre Sprachmalerei hierauf beschränkt sind, läszt sich wohl im Allgemeinen sagen, ihre Ausschmückung der Gedanken laufe lediglich auf ein solches Lautspiel hinaus, wie es jene bekannten spätlateinischen Hexameter am besten bezeichnen, worin die Katzenmusik eines Bacchantenzugs dargestellt wird:

Tympana tenta tonant palmis et cymbala circum
Concava, raucisonoque minantur cornua cantu,

wobei überdiesz der gemessene Sylbenton vortheilhaft einwirkt. Allein in sehr vielen Fällen hat die Malerei ihrer Meister einen tieferen Sinn und höheren Zweck, als den der Ohrenergötzung. Wenn Dante im Paradiese den Ton einer goldenen Klingel nachmalt:

Tintin sonando con si dolce nota,

so lautet diesz sehr ungesucht; aber gewagt ist es, wenn Tassoni (Secchia rapita, Cant. II, Str. 2.) sagt:

Comincio il campanaccio a dindonare,

um das Läuten der Glocke auf dem Rathhause von Modena durch ein Zeitwort zu versinnlichen, das er selber erfunden hat (dindonare von din — don).

§. 95.

Die rhythmischen Zeilen, die etwa dem hellenischen Hexameter als erzählendem und schildernden Verse gegenüber in

Betracht kommen, sind die epischen Reihen der Stanze (Oktave) und der Terzine. Schon einzelne solcher Zeilen bieten einen vollständigen malerischen Rhythmenzug.

So sagt Dante (Hölle, Cant. V, letzter Vers):

E caddi come corpo morto cade,

wörtlich übersetzt: „und ich fiel wie ein todter Körper fällt“, eine Stelle, welche man dem procumbit humi bos des Virgilius an die Seite setzen kann. Der ganze Zauber des Ausdrucks entsteht durch die Abwesenheit der gewöhnlichen Elisionen, ohne welche die Worte sehr lose zusammenhängen und keinen nervo haben, wie der Italiäner sagt. Das caddi, bei welchem das a kurz und rasch ausgesprochen, aber sehr stark betont wird wegen des doppelten dd, sollte nach dem Bau und der Bedeutung des Verses den ersten Stosz auf den Fallenden bezeichnen, der den Schwerpunkt verliert: corpo morto, in der Mitte des Verses, sollte das Taumeln des Fallenden veranschaulichen, und cade mit dem gedehnten a und dem einfachen weichen, für ein italiänisches Ohr kaum hörbaren d, deutet auf den wirklichen Sturz hin. An einer andern Stelle will Dante in der Hölle das Hämmern in der Beschreibung des venetianischen Arsenals versinnlichen:

Chi ribalte da proda e chi da poppa,

wörtlich: „der klopf' im Schnabel und der im Spiegel des Schiffs.“ Und wirklich, wenn man die Zeile bedachtsam vorträgt und die Zunge dabei klappern läszt, so hört man aus dem ba, da, da, da, ri, pro, te, po etwas derartiges heraus.

§. 96.

Diese Malerei aber, unterstützt durch alle obengenannten Hülfsmittel, erstreckt sich auf vielumfassende vollständige Schilderungen, wie bei dem Hexameter, indem ein ganzer Vorgang in seinen Einzelnheiten Schritt vor Schritt gezeichnet wird, sowohl in Rücksicht auf äuszere Erscheinungen als innere Eindrücke.

Gleich im 1. Ges. der Hölle hebt Dante folgendermaszen an:

Ĕ cŏmĕ quēi chè cŏn lēnă ăffānātă
Ŭscitŏ fūor dĕl pēlăgo‿allă rivă,
Si vōlgĕ ăll' ācquă pĕrigliōsa, e gūată,

wörtlich: „Und wie Jemand, der mit keuchendem Athem (lena vom latein. halena) aus dem Meere an's Ufer herausgekommen ist, zum gefährlichen Wasser sich wendet und es anstarrt (quata, nicht gleichbedeutend mit guarda).“ Ein Italiäner kann unmöglich den ersten Vers lesen, ohne sich bei den fünf Alauten einen Keuchenden vorzustellen; im zweiten erkennt er zuerst die Schwerfälligkeit des Ringenden und dann sein schnelles Herausspringen auf das Ufer; im dritten endlich sieht die Einbildungskraft desselben das rasche Herumdrehen und das Anstarren, und zwar das Erste in dem kurzen und schlüpfrigen igl nach den zwei kurzen Sylben, die vorausgehen, und den starrenden Blick in den Vokalen a e a a. Hätte der Dichter guarda gesagt mit dem harten r, so würde die letzte Wirkung nicht so entschieden ausgefallen sein; denn das t wird im

Italiänischen so weich ausgesprochen, dasz man nur die zwei a hört. Anderwärts singt Dante im Paradiese:

> Sĭccōmĕ frŏndă chĕ flĕttĕ lă cīmă
> Nĕl trānsĭtŏ dĕl vēntŏ, ĕ pŏi sī lēvă
> Pĕr lă prōpriă vĭrtū chĕ lă sŭblīmă,

wörtlich: „Gleichwie ein Laubzweig, der seine Spitze (Wipfel) beugt bei dem Vorüberrauschen des Windes, und dann sich wieder aufrichtet durch eigene Kraft, die ihn emporhebt." Wenn Dante hier piega statt flette, passaggio statt transito und forza statt virtù gesagt hätte, dann bliebe allerdings der Sinn der Strophe unverändert, aber die Malerei verschwände daraus; denn flette mit dem fl bezeichnet auszer dem Beugen auch den Widerstand des Laubzweiges und die Mühe des Beugens: trānsĭtŏ dĕl drückt nicht nur den pāssāggĭo, sondern auch das Ungestüm des Windes aus, und virtù malt für die Einbildungskraft des Italiäners den Moment des Stehenbleibens und der Wiederaufrichtung des Laubzweiges. Das in der Mitte des Verses stehende virtù nämlich hat einen Accent, welcher gleichsam die Stelle der Cäsur vertritt, die bei den Italiänern nicht vorkommt und die in der antiken Messung von groszer Bedeutung ist, wie wir oben gesehen haben.

Ariosto ferner (Orl. fur. I, Str. 35) veranschaulicht das Plätschern und das mühsame Rieseln des Wassers zwischen den Kieselsteinen eines Baches durch die Zeilen:

> E rendea ad ascoltar dolce concento
> Rotto tra picciol sassi il correr lento,

wörtlich: „Und brachte, wenn man darauf das Ohr richtete, eine süszliche Musik hervor, gebrochen zwischen kleinen Steinen das langsame Rieseln." Diese Wirkung ist ausgesprochen durch die Sylbenlaute ce conce icciol und ento rotto tra. Weiter unten nach Str. 60. beschreibt der Dichter das Heransprengen eines Eilboten; man hört dabei den Hufschlag des ronzino (Rosses) und sieht die schüttelnde Bewegung, das Hopsen des Trabenden auf dem Sattel, selbst das Klappen des Horns und des Briefbeutels an seinen Hüften (fianco):

> Ecco col corno e colla tasca al fianco
> Galoppando venir sopra un ronzino
> Un messagger.

Im ersten Verse kommen sieben e vor, fünfmal co und einmal ca, und gleich darauf ein ga: das ist der Hufschlag. Der rasche Uebergang von den zwei weichen ll zum harten t in colla tasca, ferner von dem weichen al zum harten fianco, und von dem harten pan zum weichen do in galoppando bezeichnet die trabende, gleichsam wellenartige Bewegung des Reiters. In sopra un ron, vorausgesetzt, dasz es gut gelesen wird, sieht und hört man ein Schütteln; die betonten Sylben nämlich müssen bei dem Lesen scharf ausgesprochen werden.

Anmuthig führt Tasso (Gerus. lib. Cant. VII, Str. V.) das fröhliche (lieto) Zwitschern der Vögel bei der Morgendämmerung vor das Ohr des Hörers:

> Non si destò finchè garrir gli augelli
> Non sentì lieti, e salutar gli albori,

wörtlich: „Sie erwachte nicht, bis sie nicht die fröhlichen Vögel zwitschern hörte und die Morgendämmerung (alba) grüszen." Dieser

heitere Eindruck wird erstlich durch Zusammenreihung von zehn I lauten, deren jeder einen kleinen Beitrag liefert, zweitens durch die Anwendung von sieben l bewerkstelligt. Als Gegensatz gleichsam lesen wir (Cant. XV, Str. 50):

— — — — lĕ căvērnĕ ŏrrēndĕ
Dellă bōccă vŏrăce aprĕ ĕ dīlātă,

wörtlich: „Er öffnet und erweitert (dehnt) die schauderhaften Höhlen des gefräszigen Maules.“ Der klaffende Rachen eines gähnenden Löwen nämlich wird hier durch Aufhäufung von sieben A lauten zur Anschauung gebracht. Noch bezeichnender sind die Verse, womit Tasso in einer der gelungensten Strophen der ganzen italiänischen Poesie (Cant. IV, Str. 3.) nicht das Schmettern, sondern das Dröhnen der höllischen Posaune hören läszt, welche die Höllenbewohner (Dämonen) zusammenberuft:

Chiāma gli abitatōr dell' ōmbre etērne
Il raūco suōn della tartārea tromba,

wörtlich: „Es ruft die Bewohner des ewigen Schattenreichs der rauhe Klang der tartarischen Posaune.“ Nachdem durch chia, womit die Strophe beginnt, der erste Stosz des Instrumentes gegeben worden, pflanzt sich der fürchterliche Schall unter Vermittlung von neun a, von fünf o, von den Diphthongen au und uo, ferner von aea in tartarea, ingleichen von sieben r und sechs t auf eine Weise fort, dasz jedermann die unbeschreibliche, an die Töne or re er ra ar rea ro und jene Doppelvokale geknüpfte Wirkung verspüren musz.

§. 97.

Die Spanier und Portugiesen arbeiten mit den nämlichen, für die antike Messung Ersatz bietenden Mitteln, die wir bei den Italiänern angewandt finden, auf Wohllaut, Harmonie und malerische Wirkung der Darstellung hin; wie sie denn ebenfalls im Epischen sich der Stanze (Oktave) mit gleichem Glücke bedienen. Ihre rhythmische Malerei entfaltet sich daher in einzelnen Zeilen sowohl als in dem Gerüste ganzer bilderreicher Strophen auf das kunstvollste, indem sie allerdings mehr durch eine Reihenfolge von Lauten oder durch Lautmassen, als durch strenge Abmessung und Abzählung der einzelnen Laute ihre Gedanken gestalten, aber doch mit fester Hand eine für das Ohr festbestimmte und eindringliche Gliederung zuschneiden.

So weisz Camões (Lus. Canto VI, Str. 81) durch folgende einfache Zeile:

Divina Guarda, angélica, celeste,

das Sanfte, Ergebene und Bittende eines gebrochenen Herzens, vermöge der darin enthaltenen hellen Vokallaute, unübertrefflich abzuspiegeln. Ein Meisterstück portugiesischer Darstellung aber giebt er weiter unten (Str. 84—85):

Assi dizendo, os ventos que lutavam
Como touros indómitos bramando,
Mais e mais a tormenta accrescentavam,
Pela miuda enxarcia assoviando:
Relampagos medonhos não cessavam,

> Feros trovões, que véem representando
> Cahir o ceo dos eixos sôbre a terra,
> Comsigo os elementos terem guerra.

Diese Strophe schildert das ganze wüste, ungeheuerliche, unvermeidlichen Untergang drohende Unwetter eines Meersturmes, der jeden Gedanken an eine Rettung ausschlieszt: lutavam malt das Geheul, touros indómitos bramando das die Luft erschütternde Brüllen (ein Gleichnisz, geschöpft durch unmittelbare Anschauung des Dichters aus der Sitte seines Vaterlandes), tormenta das Getöse des Sturmes selbst. Hierauf drückt relámpagos die Furchtbarkeit der unaufhörlich aufzuckenden Blitze aus, während die Worte feros trovões durch ihren Donnerklang den vor den Geist gerückten Schall der Donner selbst unterstützen; terra und guerra endlich zeichnen das drohende Zerbrechen des Weltalls. Vorzüglich in den auf avam und ando (sprich andu) ausgehenden Endwörtern der sechs ersten Zeilen liegt das allmählich steigende dumpfe Heranrollen des Donners, während durch die beiden letzten Wörter der letzten zwei Verse gleichsam das Resultat, das jähe Einschlagen des Unwetters, versinnlicht wird, durch terra und guerra mit einem Doppel-r, welches gerade im Portugiesischen und Spanischen sehr schnarrend ausgesprochen wird. Hierauf folgt:

> Mas ja a amarosa estrella scintillava
> Diante do sol claro no horizonte,
> Messageira do dia, e visitâva
> A terra, e o largo mar, com leda fronte.

Ein unmittelbar folgender Gegensatz des Lieblichen, Hoffnungsreichen und völlige Rettung Verheiszenden. Das Freundliche beginnt sich plötzlich anzukündigen durch amarosa estrella scintillava, gesteigert durch claro no horizonte, und erhält durch leda fronte den höchsten Ausdruck des Heitern. Im Gegensatz zu den dumpfen und krachenden Reimen der vorigen Strophe bemerkt man hier das Versöhnende und Anmuthige im Schalle der Endwörter scintillava, horizonte, leda fronte, was sich Alles ungemein weich und lind ausspricht.

Wie die spanische Sprache zu malen vermag, zeigt der grosze Epiker Alonso de Ercilla in seiner Araucana durch die Darstellung eines mörderischen Vorgangs (Cant. Tercero, Str. 68—69):

> Como el furioso toro, que apremiado
> Con fuerte amarra al palo, está bramando,
> De la tímida gente rodeado,
> Que con admiracion le está mirando;
> Y el diestro carnicero ejercitado,
> El grave y duro mazo levantando,
> Recio al cagote cóncavo desciende,
> Y muerto estremeciéndose le tiende:
>
> Así el determinado viejo cano,
> Que à Valdivia escuchaba con mal ceño,
> Ayudándose de una y otra mano,
> En alto levantó el ferrado leño:
> No hizo el crudo viejo golpe en vano,
> Que á Valdivia entregó al eterno sueño,
> Y en el suelo con súbita caïda,
> Estremeciendo, el cuerpo, dió la vida.

Auch hier wieder ein Gegensatz, erstens ein wuchtig herabfallender Schlag, zweitens das ruhige Hinsinken. Wie nämlich der unwillige

greise Krieger den unglücklichen Valdivia zu Boden schlägt, diesz schildert der Dichter in seiner doppelten Wirkung. Zuerst führt er uns durch die Worte furioso toro die Wuth eines an den Pfahl gebundenen Stieres vor, dessen rasendes Gebrüll durch apremiado, amarra und bramando sich hinziehend abgespiegelt wird, während grave y duro mazo levantando die ganze Kraft der entscheidenden Bewegung malt, worauf als augenblickliche Wirkung durch desciende und le tiende das allmähliche Aushauchen des gefällten Thieres hervortritt. Die sechsmal mit dreifachem Reime wiederkehrenden Schluszwörter auf ado und ando leiten den Vorgang gewitterartig ein, die Erwartung spannend, während der sinkende Ton der beiden letzten weichklingenden Zeitwörter die blitzschnelle That und ihre grausige, das Herz des Zuschauers gleichsam ertödtende Wirkung abschildern. Dasselbe gilt von der zweiten Strophe, wo ebenfalls die Erhebung der fürchterlichen Keule seitens des Kriegers erwähnt wird (en alto levantó mit dem cäsurartigen Accente), worauf wiederum wie am Schlusze der vorhergegangenen Strophe mehrere Wörter gewählt sind, die einen hellen aber leis verschwimmenden Ton haben: súbita caïda und dió la vida, Klänge, die durch eigenthümliche Beschaffenheit auf die verständlichste Weise das lautlose Verscheiden andeuten. Der Getroffene knickt zusammen, streckt seinen Körper, zwar nicht so plump wie jener Stier, aber doch unabwendbaren Falles hin und stirbt, ohne zuvor noch einen Laut von sich geben zu können.

Der nämliche Dichter entzückt uns ferner auch (Arauc. Cant. XV, Str. 71) durch eine malerische Sturmschilderung:

La braveza del mar, el recio viento,
El clamor, alboroto, las promesas,
El cerrarse la noche en un momento
De negras nubes lóbregas y espesas;
Los truenos, los relámpagos sin cuento,
Las voces de pilotos y las priesas,
Hacen un son tan triste y armonia,
Que parece que el mundo parecia.

Durch viento, seinen Klang und seine Stellung, glaubt man das von einem Wirbel aufgetriebene und in die Höhe spritzende Meer vor sich zu erblicken; die Schrecken der ganzen Naturerscheinung spiegeln sich alsdann nacheinander an den volltönenden Vokalen ab, bis cerrarse, abgesehen von seiner Bedeutung, durch das Grelle seines Halles dem grausen Bilde gleichsam die letzte Farbe leiht. Denn nunmehr walten Donner und hellauflammende Blitze vor, was durch die malerischen Wörter truenos und relámpagos in solchem Grade veranschaulicht wird, dasz man die im sechsten Verse erwähnten Stimmen der in wilder Eile beschäftigten Piloten vor dem an unseren Ohren so eben vorübergehenden Gebrause und Getöse kaum mehr vernehmen kann: auf die früheren dumpfen Vokale folgen in der sechsten Reihe, der Mehrzahl nach, die schwächer klingenden I- und E-Laute. Am Schlusz malt sich durch das Untereinander aller Vokale (a e u o a i y ao und ia) die wirre Mannichfaltigkeit der Scene, und durch den gegen die übrigen Wörter und Sylben lauthervortretenden Vokalklang von mundo, seinen Begriff dazu gerechnet, wähnt man mit eigenem Ohre plötzlich den alleszerstörenden Vernichtungsschlag, das Gekrach des Weltuntergangs, zu hören.

§. 98.

Durch die Betrachtung dieser glänzenden Beispiele gelangen wir zu dem Schlusz, dasz wir der Sprachmalerei der romanischen

Völker gegenüber, welche in ihrer Weise sich vollendet ausprägt, die unsrige festhalten und weiter ausbilden müssen, wenn wir anders ebenfalls das höchste Ziel der Kunst erreichen wollen*): die mit dem Inhalt Hand in Hand gehende Vollkommenheit der Form.

Dem seitherigen Schwanken unserer Verskünstler zwischen der romanischen Weise, welche dem deutschen Idiom theilweise wegen seiner Accente widerstrebt, theilweise nicht den schönsten Ausdruck verleiht, und zwischen einer strenggeregelten Lautmessung, gebaut auf den Sylbentakt, musz ein Ende gemacht werden. Die Bahn, wie wir im Obigen gesehen haben, ist gebrochen und weis't uns derjenigen Richtung zu, welche die in unserer Sprache liegenden Hülfsmittel fordern, damit die ächte Musik, die beste Harmonie und die vollkommenste Zeichnung der Gedanken erzielt werde. Der Takt der neuhochdeutschen Sprache ist so beschaffen, dasz er den Alten näher sich anschmiegt als den von dem Accent geregelten bewegten Klängen der Romanen, die unserm Ohr willkührlich tönen.

Fünftes Hauptstück.

Die rhythmische Malerei der deutschen Prosa. Die in der Prosa stattfindenden Rhythmen. Ursache des schlechten Klanges bei so vielen Prosaikern. Die Wortspiele. Uebergang der Prosa zur poetischen Form durch den Hinkjamben: Mängel des letztern.

§. 99.

Richten wir die Blicke auf die seitherigen Leistungen der deutschen Prosa, namentlich auf den Zeitungsstyl, wie er bis auf die neueste Zeit herab hingeworfen wird, so begegnen wir häufig einer Art der Darstellung, die zwar nicht Mangel an Gründlichkeit des Wissens verräth, aber die Spuren einer solchen Verwilderung an sich trägt, dasz man sich in die Steppen der Barbarei versetzt glaubt.

Der Name des gelehrten Styls, welchen man einer solchen Schreibweise zu geben pflegt, ist nicht treffend genug: man sollte ihn vorzugsweise den „deutschen" nennen, weil er nicht nur im Durchschnitt bei uns der herrschende ist, sondern auch weil kein anderes neueres Volk, das bereits eine beachtungswerthe Literatur aufzuweisen hat, aus dem edeln Waizenkorn seiner Sprache gleich geschmacklose und unverdauliche, gleich formlose Brote bereitet. Die

*) Nur die slavischen Völker, unter ihnen die Russen und Tschechen, sind im Stande dem germanischen Beispiele nachzuahmen. Die mir vorliegenden Proben russischer Hexameter von dem k. Bibliothekar Walter zu Petersburg sind trotz ihrer Konsonantenfülle äuszerst wohlklingend in Schritt und Takt.

politischen Zeitungen insbesondere, so weit sie allgemeinere Aufsätze und Betrachtungen bringen, schreiben mit seltenen Ausnahmen so locker und unlogisch, so nachlässig und dunkel, dasz es eine wahre Erquickung ist, ihnen gegenüber einen englischen oder französischen Artikel zu lesen, worin man oft selbst das Unbedeutende mit Eleganz und Schärfe abgehandelt findet. Besäszen wir nicht bereits eine Anzahl wahrhaft gediegener Klassiker, so würden wir die Ausländer nicht widerlegen können, wenn sie den alten Vorwurf wiederholten, dasz die deutsche Sprache, wenn nicht die schlechteste in Europa, doch sehr grobkörnig, rauh und ungeschlacht sei.

§. 100.

Zur Entschuldigung mag allerdings dienen, dasz die Blüthe unserer Litteratur noch zu jung ist, um durchschnittlich dieselbe Reife zu zeigen, welche die anderer Nationen hat; es mag sein, dasz unserm Volksleben noch keine gleich helle Sonne schien und noch kein ebenso langer Tag der Entwicklung gegönnt ward, um auf die Früchte des Geistes mit der nämlichen Kraft durchgreifend zurückzuwirken. Es mag sogar sein, dasz das ganze Wesen der übrigen neueren Sprachen einfacher und kunstloser ist, und daher schneller und leichter zu der rechten Ausbildung gelangen liesz, als der tiefe Born der unsrigen, dessen Ausschöpfung und Verklärung mehr Geduld, Zeit und Kraftaufwand erfordern dürfte.

In letzterer Hinsicht musz man eingestehen, dasz die deutsche Sprache, von andern Eigenschaften nicht zu reden, schon durch die Möglichkeit, die Worte kunstreich zu stellen und die Sätze gliederreich zu gestalten, eine Gefahr hervorruft, welche die Franzosen, Italiäner und Engländer nicht kennen. Diese Möglichkeit oder Fähigkeit, die auf der einen Seite ein hoher Vorzug ist, verlockt auf der andern mit sirenenartiger Gewalt den Schreibenden, gleichsam wider Willen, in ein endloses Gewirr von Klippen. Um sich auf den rechten Weg zurückzufinden, sieht er alsdann sich genöthigt oder auf's neue verlockt, den Faden des Satzes so lange fortzuspinnen, als nur immer der Rocken der Gedanken vorhält. Kommt dazu die Gewohnheit, am ruhigen Schreibtisch für das Auge zu schreiben, nicht aber die Gedanken sich laut zu denken, so erklären sich die übrigen Fehler der Schwerfälligkeit, Flickerei und Verschrobenheit; der Deutsche spricht gewöhnlich besser als er schreibt.

§. 101.

Allein wie dem auch sein möge, jedenfalls ist der Grund dieser Formlosigkeit im Ungeschmack zu suchen, im Mangel an M a s z k e n n t n i s z, wovon wir die Deutschen im Allgemeinen nicht freisprechen können; denn auch anderweitig, selbst in kleineren schlichten Perioden, wo die Gefahr sich in Abwege durch die Sprachmittel selbst zu verirren nicht vorhanden war, trifft man Verzirkelung und Ungenauigkeit an.

Dieser Umstand legt zugleich Zeugniss von einer sehr geringen S p r a c h g e w a n d t h e i t ab; der Deutsche überschaut, bei dem über-

wältigenden Reichthum der Mittel, nicht genug die Wege, die ihn am besten leiten und aus den Schlingen der Redegewächse befreien könnten. Die Erfahrung lehrt sogar, dasz er nicht gewohnt ist, um die Eigenschaften und Fähigkeiten seiner Sprache sich ernstlich zu kümmern; er lebt, trotz vieler Erinnerungen gelehrter Meister, immer noch in dem traurigen Wahne, er brauche die Muttersprache, deren Kenntnisz ihm angeboren sei, nicht einzuüben, ihre Schönheiten nicht zu suchen. Man vergiszt dabei, dasz ein klarer Vortrag, welcher dem scharfen Denker allerdings leicht zu Gebote steht, noch weit davon entfernt ist ein anziehender und kunstvoller zu sein. Deszhalb müssen wir vornehmlich die Aufmerksamkeit des Stylisten auf Folgendes richten.

§. 102.

Hat der Mangel an Einsicht in das gehörige Masz, ein Fehler, der das Allgemeine trifft, Unklarheit und Schwierigkeit des Verständnisses im Allgemeinen zur Folge, so führt die sehr weit verbreitete trostlose Unkenntnisz der Grundelemente unserer Sprache nicht nur Unklarheit und Ungenauigkeit im Einzelnen herbei, sondern beeinträchtigt auch die Eleganz der Darstellung überhaupt, vom gröszten bis zum geringsten Theil der Rede herab. Vor allem macht sich die Unbekanntschaft mit der rhythmischen Natur der deutschen Töne auf diese doppelte Weise, zum Nachtheil der Klarheit und Eleganz, bemerkbar. Wie oben gezeigt worden, steckt im Klang und Masz der Töne ein bedeutender Vortheil für die rechte Darlegung, Gestaltung und Ausbreitung der Gedanken.

Allerdings bieten Lessing und Göthe, Schiller und Tieck, Ranke und Niebuhr in ihren Hauptwerken eine so vollendete Prosa, als sie nur immer ein antikes und modernes Geschlecht hervorzubringen vermocht hat, und diese Schriftsteller, könnte Jemand einwenden, waren zu ihrer Zeit nicht im Stande, eine so vollkommene Kenntnisz der deutschen Rhythmik sich zu verschaffen, als sie jetzt möglich ist und gefordert wird. Dieser Einwand indessen zerfällt durch die Erwiderung: Jene trafen unbewuszt mit genialem Takte, ihrer Zeit vorauseilend, das Rechte mit solchem Glücke, dasz sie der Mehrzahl heutzutage schon fast wie unerreichbare Vorbilder erscheinen; sie besaszen ein auszerordentlich feines, für den Wohllaut im höchsten Grade empfängliches Ohr, diesz ersetzte das Fehlende und überwand die Mängel. Zugleich hatten sie Fleisz auf das Studium der deutschen Rhythmik wirklich und ernsthaft verwendet; es wird ihnen Niemand eine gewisse Einsicht in dieses Feld absprechen mögen, sie wuszten mehr davon als die meisten der heutigen Autoren. Griechenland und Italien war ihre Schule gewesen; sie hatten überhaupt nicht verabsäumt, ihren Geschmack auszubilden und den Sinn für das Masz zu schärfen, wodurch es ihnen gelang in die Architektur des Ganzen wie des Einzelnen tief einzugehen.

§. 103.

Schon oben ist mehrmals bemerkt worden, dasz die Prosa einen Rhythmus entfalte, der ihr ebenso gut zusagt, als der Poesie

der ihrige. Aus dem Satz der prosaischen Rede tönt eine Musik oder Melodie heraus, die ihren Ursprung nimmt von dem Klange der verschieden gebauten Wörter, von der Zahl, dem Umfange und der Anordnung der einzelnen Theile oder Reihen, aus welchen das Ganze, die Periode, gebildet ist. Wir wiederholen auch, dasz ein solches Ganzes für die prosaische Rede das Nämliche bedeutet, was der Vers für poetische Darstellung zu sagen hat.

Wenn es ein gelungenes und wohldurchgebildetes Ganzes ist, sehen wir, dasz es durch die nämlichen Bedingungen entstanden ist, welchen die rhythmische Zeile des Dichters ihre Gestalt verdankt, durch Harmonie der zusammengefügten Worte, durch wohlabgemessenen Redeflusz und eine für das Ohr angenehme Umgränzung des Gedankens: doch sind diese Bedingungen bei dem prosaischen Gebilde nicht gleich fest eingehalten und nicht mit der gleichen Strenge der vorgeschriebenen Regeln geltend gemacht worden. Der Prosaiker beobachtet seinen Takt, aber mit gröszerer Freiheit, indem er eine gleichmäszige Gliederung ausschlieszt; er baut seine rhythmischen Reihen, aber formt sie nicht nach entschiedenen Gesetzen, welche die Länge, Kürze und Wiederkehr derselben vorschreiben, er stellt höchstens, wenn er die kunstreichsten Satzverhältnisse wie Thucydides anstrebt, Tongefüge dem Tongefüge wohlberechnet gegenüber. Kurz, er entfaltet die Reihen frei nach Maszgabe des Gedankens, welcher bald mehr, bald weniger Worte heischt, um deutlich, recht und sorgfältig ausgedrückt dazustehn, sowie nach der Richtschnur eines Ebenmaszes, welche die einzelnen Theile in ein gegenseitiges, theils durch gröszere oder geringere Wichtigkeit des Inhaltes, theils durch Uebersichtlichkeit, theils endlich durch zeitweilige Forderung des Wohllautes gebotenes harmonisches Verhältnisz setzt. Daher kommt es, dasz die Melodie eines prosaischen Satzes, die wir eben vernommen haben, mit dem nächsten Satze keineswegs widerkehrt, sondern allemal einer neuen Platz macht: dasz also die ungebundene Schreib- und Sprechweise ebenso viele Melodien als harmonisch gebaute Sätze, von denen jeder einzelne aus sich die gröszte Mannichfaltigkeit einer rhythmischen Bewegung zu offenbaren vermag, an unseren Ohren vorüberführt. Der Styl des Dichters erfreut uns durch eine Hauptmelodie, die mit jeglichem Vers wiederkehrt, vermannichfaltigt jedoch in sich selbst durch den Tanz der Rhythmen, der innerhalb bestimmter Gränzen beständig wechselt. Die Gebilde seiner Rede sind den Beeten ähnlich, welche der pflügende Landmann in das Feld einschneidet; sie laufen gleichmäszig hin, auf diesem Acker breit, auf jenem schmal, hier länger, dort kürzer, aber stets pünktlich abgetheilt nach regelrechter Ordnung. Die Rede des Prosaikers wirft ihre Sätze auf wie das fluthende Meer, das unter dem Hauche des Windes hier kleine, dort grosze Wogen versammelt, je nachdem hier oder dort ein gröszerer Andrang stattfindet, der die Wasser zu besonderen Gruppen gestaltet: wir lauschen dem harmonischen Geräusch der Wellen, die verschiedenartig aufsteigen und fallen, gebunden an keine Wiederkehr in derselben Grösse und Form.

§. 104.

Weil aber die Rede des Prosaikers, obwohl sie auf jeglichem Punkte mit Freiheit um sich greift, dennoch einen ge-

wissen Takt behauptet, um harmonisch hinzuwandeln und die Sätze in melodischen Strömen zu ergieszen, so braucht es keines Beweises, dasz die rhythmischen Füsze, welche die Sprache darbietet, von seiner Seite die sorgfältigste Beachtung verdienen. Denn sobald er weisz, welche Füsze leicht, welche schwer sind, so wird er im Stande sein, sie an der rechten Stelle und in der rechten Weise anzubringen: er wird keinen leichten Gedanken mit schwerrollenden Füszen ausstatten, keinen schweren mit leichten, sondern eine Gliederung anwenden, wie sie jedesmal der Beschaffenheit des auszudrückenden Gedankens am besten entspricht.

Der gute Prosaist gewöhnt sein Ohr ebensowie der Dichter, die Wirkung des Daktylus, Spondeus, Jambus, Trochäus, Kretikus, Choriambus und anderer Glieder zu bemessen und zu unterscheiden. Um den Stromfall der Rede zu beschleunigen, wird er sich der Daktylen bedienen, um ihn zu hemmen, der Spondeen, um ihn zu mäszigen, der Jamben; er fühlt mit Sicherheit heraus, wenn es wohlgethan ist, die Periode durch einen Kretikus, Choriambus oder trochäischen Fall abzuschlieszen, oder wenn es rathsam ist, aus diesen rhythmischen Takten in jene überzugehen und die Glieder zu vermischen. Ein Ohr, das diesen Dingen fremd ist, trifft selten das Rechte und vermag den Gedanken nicht in Uebereinstimmung mit der Form zu setzen; selbst die beste Naturanlage bedarf der Ausbildung in diesem Stücke, sonst bleibt sie stehen auf derselben Stufe, wo der sogenannte Naturdichter, der die Pflugschaar mit der Feder vertauscht, steht.

§. 105.

Man darf sich daher, wenn wir nicht ohne Grund über Vernachlässigung dieser Kenntnisznahme in Deutschland klagen, nicht im geringsten über den unrhythmischen und unkünstlerischen Styl der Mehrzahl der deutschen Prosaiker verwundern. Wie kann ein lebenskräftiger und vollendeter Styl entstehen, wenn man mit den Lebenselementen der Sprache und demjenigen, worauf eine vorzügliche Grundlage der Vollendung ruht, auf beklagenswerthe Weise unbekannt ist?

Bald begegnen wir deszhalb Satzstücken, die durch einsylbige Wörter auseinanderfallen, bald einem Haufen Spondeen, wo der Natur des Gedankens alle andern Töne besser zugesagt hätten, bald einem Gemisch von Füszen, die sich schnurstracks widerstreiten, hemmen und die Zunge mit Mühe vorwärts dringen lassen, bald einem Gewirr von Klängen, die nicht blos barbarisch lauten, sondern schlechterdings unaussprechlich sind. Aus derselben Wurzel so vielfachen Uebels, einem ungebildeten Ohre (vorausgesetzt dasz dieses überhaupt zu Rathe gezogen und nicht blos nach dem Auge oder nach einem blinden Zufall geschrieben worden), stammt die Zusammenschachtelung allzuvieler kleiner Nebensätze, die Aufhäufung zahlreicher, von einander abhängiger Genitive, das Zusammendrängen und Ineinanderschieben vieler zu Einem Begriff gehöriger Wörter, die durch Auflösung in Nebensätze eine bessere Anordnung finden würden, das Nachschleppen einer Menge den verschiedenen Satztheilen zukommender, aber ungeschickt an das Ende gestellter Zeitwörter

und Aehnliches, was den Ausdruck schwerfällig macht und ein todtes mechanisches Verfahren beurkundet. Wir brauchen uns nicht tiefer in die Masse der einzelnen Mängel zu verlieren; der Styl so mancher Fachgelehrten, namentlich der juristische, der oft an den veralteten Jargon längst verflossener Jahrhunderte erinnert, giebt davon schlagende Beispiele.

§. 106.

Der gute Prosaiker also bedient sich der nämlichen rhythmischen Glieder, welche die Bausteine der poetischen Darstellung sind, nur mit dem Unterschied, dasz er weder ihre Bestandtheile, die Sylben, mit der gleichen Schärfe abwägt, noch dieselben zu einem Ganzen verbindet, das aus der nämlichen strengen Folgerichtigkeit wie der Vers entspringt. Es kommt ihm wenig darauf an, ob die einzelnen Sylben eines Fuszes ganz gewissenhaft gemessen sind; er läszt eine falsche hingehen, zählt sie auch nicht so genau, dasz nicht einmal eine mehr als nothwendig sich einschleichen, ein andermal eine fehlen dürfte.

Die Längen beurtheilt er hauptsächlich nach dem gewöhnlichen Sprachaccent und gestattet sich die Verkürzung tonloser Stämme, Endungen und Partikeln mit der nämlichen Freiheit, die zur Zeit Klopstocks und noch geraume Zeit nach ihm auch im Verse herrschend war. Somit gelten dem Prosaiker manche Füsze, die der Poet als Kretiker miszt, für gute Daktylen; Spondeen zählt er nicht selten für reine Trochäen und wird die letztern in daktylische Rhythmen ebenso einreihen, wie die Jamben in anapästische Glieder, ohne dasz er befürchtet, dadurch den daktylischen und jambischen Rhythmus sonderlich zu beeinträchtigen oder ganz aufzulösen. Ueberhaupt verschmäht er das Grundgesetz, nach welchem zwei Kürzen einer Länge entsprechen: er wird sich kein Gewissen daraus machen, d ei Kürzen zu gebrauchen, wo eine Länge stehen könnte, und wird der Stimme, die in der Prosa mehr umfassen und flüchtiger über die Töne hineilen darf, die Ausgleichung des Uebergewichts anheimstellen. Eine gewisse Tonlosigkeit vieler Wörter, aus Gewichtlosigkeit des Sinnes herrührene, kommt einer solchen Freiheit des Sylbengebrauchs zu Statten; selbst Doppelkürzen ergeben sich aus tonlosen zweisylbigen Wörtern. Was den Hiatus anbelangt, der in der rhythmischen Gliederung Störung herbeiführt, wird ihn der Prosaiker zwar aus demselben Grunde meiden, doch nicht mit der gleichen Aengstlichkeit und Sorgfalt, weil ihm verstattet ist, durch engeres und rascheres Zusammenziehen der Sylben jenem Miszklang auszuweichen, das Klaffen der Vokale zu verdecken. Aus diesen und ähnlichen Angaben mögen diejenigen, welche fürchten, dasz wir die Saiten zu hoch spannen, wenn wir von dem Prosaiker eine genaue Kenntnisz und Berücksichtigung der metrischen Füsze zu fordern wagen, volle Beruhigung schöpfen.

§. 107.

Zweitens ward gesagt, dasz die Prosa mit Hülfe der gemessenen Glieder zwar harmonische rythmische Reihen, aber keine nach fester Sylbenfolge geregelten Verse bilde; wie denn auch oben schon erwähnt worden, dasz sie nicht blos den geschlossenen Rhythmus des Dichters verschmähe, sondern im Gegen-

theil der Gelegenheit, in seine abgerundeten Weisen zu fallen, mit Behutsamkeit ausweiche und sogar das unversehene Einschleichen eines Verses durch angemessenen Vortrag verberge und unterdrücke. Die Bahn ihres eigenen Rhythmus und Wohllauts verfolgend, baut sie den Satz aus Bruchstücken von Versen zusammen, die bald kürzer, bald länger sind, indem sie nicht sowohl wie ein Potpourri aus einer Melodie in die andere überspringt, als vielmehr dem begonnenen, auf einen Vers auslaufenden Strome Einhalt thut.

Diesz geschieht dadurch, dasz sie dem entschieden und regelrecht fortstrebenden Gange der Füsze durch Hinzufügung eines Klangüberschusses ein Ziel steckt, durch Dazwischenlegen von Sylben eine Trennung der sonst streng rhythmischen Gliederung herbeiführt, dem feineren Masz der Glieder einige verhältniszmäszig gröber zugeschnittene Sylbenblöcke entgegenwirft und die auf festem Gesetz fuszende künstlerische Verbindung durch ein minder fest geregeltes Tongefüge auflöst, durch welches der Faden der Rede gleichsam mit kunstloseren Takten sich fortspinnt. Wenn man das Gebilde des prosaischen Satzes so gestalten wollte, dasz man fortwährend aus einem Versstücke in ein anderes überginge, so würde der Rhythmus desselben schon zu nahe an das poetische Gleichmasz streifen; das letztere drängte sich dann zu deutlich durch, der Ausdruck gewänne zu viele Gemessenheit und zu grelle Färbung. Sonach ist die Freiheit der ungebundenen Rede gröszer: sie weist sowohl die Anwendung von lauter einzelnen, rhythmisch gesonderten Trümmern, die durch ihre Vereinigung eine Art von dithyrambischen Ton zuwegebrächten, als den trompetenartigen leicht erkennbaren Festschall regelrecht gebauter ganzer Reihen zurück.

§. 108.

Unter den Versbruchstücken, welchen wir am häufigsten begegnen, stehen die abgerissenen Gefüge von Jamben, Trochäen, Daktylen, Anapästen und Theile von einigen anderen gewöhnlicheren Formen oben an. Ihr Gebrauch hat schon, ganz abgesehen von ihrer Verflechtung mit den übrigen Takten des Satzes, welche den sonst zu hellen Rhythmus mäszigt und verdeckt, schon deswegen nichts Auffälliges, weil jede regelmäszige Wiederkehr derselben ausgeschlossen bleibt.

So sehen wir denn bald, dasz ein Satz mit vier jambischen Füszen anhebt: „Durch solche Mittel sollte nun“; dieser Rhythmus aber dann aufhört, indem drei trochäische Glieder hinzugefügt werden: „eine feste Mauer“, die jedoch der Vortragende nicht als reine Trochäen betont, weil er nicht skandirt wie bei dem Dichter: er berührt nur oberflächlich mit der Stimme das tonlose Wörtchen „eine“, wie es die der Gewohnheit des alltäglichen Lebens sich annähernde Prosa thun darf, als ob dasselbe eine Doppelkürze wäre. Auf diese Weise verflüchtigt er die Töne, bringt eine anapästische Bewegung hervor, an welche sich wiederum etwas Jambisches anschlieszt, und stellt ein ächtprosaisches Tongefüge her, da die streng-gesetzliche Folge der Glieder aufgehoben ist und eine derartige Rhythmenverbindung, angenommen, dasz sie der Regel nicht wider-

stritte, auch in der poetischen Rede zu selten eintreten würde, um entschieden poetisch zu klingen. Ein weiterer Zusatz: „eine undurchdringliche Wand erscheinen", löscht vollends den etwanigen Ueberschusz des rhythmischen Klanges aus, den die vorausgehenden Jamben auf das Ohr fallen lieszen. Nach einigen andern Zwischensätzen folgt dann: „und sollte — den Begriff von unerschütterlicher Festigkeit — geben." Aus diesem Schlusztheile tönt ein vollständiger jambischer Trimeter heraus, sobald man skandirt und um den Zusammenhang des Sinnes sich nicht bekümmert: „den Begriff von unerschütterlicher Festigkeit"; denn der anapästische Anfang „den Begriff" bietet kein Hindernisz, weil dieser Wortfusz wie einen einzigen Begriff, so auch einen guten rhythmischen Fusz ausmacht. Indessen skandirt man erstlich im prosaischen Vortrage nicht so sorgfältig, dasz man un in „unerschütterlicher" durch den Versaccent verlängte, ferner müszte man die Endung lich ungebührlich dehnen an einer Stelle, wo sie das ganze Gewicht des Rhythmusschlages treffen würde, während sie zur Kürze sich hinneigt, und endlich betrachtet der Prosaiker, vermöge seines Accents den Kretikus „Festigkeit" eher als einen flüchtig rauschenden Daktylus, wodurch der jambische Fall zerstört wird. Die völlige Vernichtung des letztern oder vielmehr seine Niederdrückung zum prosaischen Klang und Masz führt das Zeitwort „geben" herbei, das die Periode abschlieszt und das Niemand wegen des Sinnes von den früheren Gliedern lostrennen wird. Daher wir aus diesem Schlusztheile zwar eine gute rhythmische Gliederung, wie sie für die Prosa paszt, aber keinen ächten Vers heraushören.

Bald gewahrt man ferner, dasz der jambische Anlauf, den eine prosaische Reihe nimmt, durch Spondeen gedämpft und niedergehalten wird: „Ich hegte schon geraume Zeit — **Vorsätze**," oder durch daktylische und andere Füsze: „Es blieben alle diese **kunstwidrigen Bestrebungen todt**. Bald geschieht diesz mit trochäischen Eingängen: „Meine Mutter dachte sehr — **lebhaft**," und: „Konnten seine **treuen Bemühungen auch** mein Talent nicht steigern," in welchem letztern Beispiel die Worte: „treuen Bemühungen auch" durch daktylischen Schwung den trochäischen Gang, indem sie dazwischen eingeschoben sind, unterbrechen. Bald verlieren sich anapästische Glieder in kühnere, aber auch deswegen durch kein rhythmisches Gesetz angeknüpfte Klänge, wodurch eine kunstmäszige Verbindung entstände: „Er fuhr fort, **die geselligen Tugenden** den zärtlichen Empfindungen gegenüber zu stellen." Auf ähnliche Weise gehen Daktylen in Jamben und Spondeen über: „**Meine Collegia** besuchte ich anfangs ämsig und treulich," oder wir finden einen Trochäus eingestreut, während das Ende den daktylischen Flusz in Kürzen vergräbt: „Um die unendliche **Langeweile** des täglichen **Lebens zu erheitern**, worin der flüchtige Grundton des gesammten Gedankens jedoch anfangs kaum ermäszigt, am Schlusz sogar gefördert wird.

§. 109.

Genügen obige Sätze und Beispiele, um die mannichfaltige Verwandlung, Trennung, Auflösung und Zerstücklung der Rhythmen, wodurch die Prosa den unwandelbaren metrischen Takt der Poesie vermeidet, zur Anschauung zu bringen, so zeigen sie zugleich, dasz die ungebundene Schreibart eine wahrhaft rhythmische Grundlage hat und dasz, weil diesz der Fall ist, offenbar

nicht selten Gelegenheit geboten sein musz, in ihrem Bereich mit Hülfe der rhythmischen Satzgliederung eigenthümliche und glänzende Wirkungen hervorzurufen.

Denn je nachdem der Autor mit Weisheit diese oder jene Füsze zur rechten Zeit gebraucht, um einen Gedanken vor allen übrigen auszuzeichnen, wird er dem Ausdruck diese oder jene Farbe geben, das Gewichtvolle durch die äuszere Form unterstützen und von Nebensachen abscheiden, der Phantasie des Hörenden ein lebhaftes Bild hinwerfen, kurz, seinen Styl auf die Höhe der Sprachmalerei stellen.

§. 110.

An das Bereich solcher Malerei streifen auch die Wortspiele, die sogenannten Wortwitze, die auf die äuszere Form theils gebaut, theils zufällig sind.

Sucht man sie, so musz dahin getrachtet werden, dasz sie den beabsichtigten Eindruck leicht hervorbringen, dasz die Wörter, welche in ein scharfes Verhältnisz zu einander treten sollen, durch Stellung und Masz ausgezeichnet werden: sie müssen so stehen, dasz die Strömung der Zeile ihnen vergönnt, Aehnlichkeit und Unähnlichkeit des Begriffes auf beiden Seiten in glanzhelles Licht zu setzen. Weil diesz durch volles und ungehindertes Ausklingen geschieht, müssen die betreffenden Satztheile mit besonderer Rücksicht auf Umfang, Klang und Stellung gemessen werden, damit die gewichtigen Worte, die Schlagworte, welche die Hauptwirkung thun sollen, auf die Höhe der Tonwoge gelangen und ihre Strahlen ausbreiten können. Häufig dienen zu solchem Spiel die Assonanzen, bisweilen auch der Reim; nicht ganz ohne Macht äuszert sich dabei die Alliteration, welche die Laute entweder unter sich verbindet oder irgend einen Klang nachzuahmen versucht, der mit dem Begriff der Worte in Verbindung steht.

§. 111.

Einen höheren Grad von rhythmischer Malerei vermag jene dramatische Form zu entfalten, welche in Deutschland die gröszte Verbreitung gefunden hat und in der Mitte zwischen Prosa und eigentlicher Messung steht, die fünffüszige jambische Reihe oder der sogenannte Hinkjambe, welcher gewöhnlich fünf oder fünf und einen halben Fusz hat und mit dieser Zahl beliebig wechselt, aber auch mehr Füsze zuläszt und sogar duldet, dasz an den Fünfen etwas mangelt.

Schon aus solcher Unregelmäszigkeit giebt sich diese Reihe, die wir mit Recht keinen Vers nennen können, als eine Unform zu erkennen. Denn es ist nicht einmal ein Grund vorhanden, der einen solchen Wechsel zwischen fünf und fünf und einem halben Fusze gesetzlich erscheinen liesze; vielmehr dürfte man annehmen, dasz er eigentlich blos dem Reime, der (männlich und weiblich wie bei dem Alexandriner) dieser Zeilen sich bemächtigte, seinen Ursprung verdankt: später blieb der Reim weg, und nun trat dieser Wechsel um der Bequemlichkeit des Versifizirenden willen ganz willkürlich, also vollkommen unkünstlerisch auf. Denn der Zuschusz der halben Sylbe stört das mit metrischem Takte vertraute Ohr, der Rhythmus hinkt

gleichsam bei dem Uebergange zum ersten Jamben des folgenden Verses, es entsteht eine Art Pause, ein Stocken. Im Uebrigen wollen wir zugeben, dasz die Verlängerung oder Verkürzung dieser fünf- und fünfeinhalbfüszigen Jambengrundform nichts als ein Miszbrauch ist, den sich Viele erlaubt haben, vermuthlich weil sie glaubten, dasz an einer derartigen Sylbenreihe nicht viel zu verderben sei. Sie bildet den Uebergang von der Prosa zur poetischen Form, was merkwürdig genug ist, da kein anderes Volk ein ähnliches Mittelglied aufzuweisen haben dürfte.

§. 112.

Allerdings verschafft sich dieser Vers (wir werden seinem Bau doch diesen Namen aus Hochachtung vor Göthe und Schiller beilegen müssen) einen gewissen rhythmischen Tonfall, der über den Takt der Prosa hinausgreift, aber die Kunst seines Maszes ist so gering, dasz er sich über gutgemessene Prosa sehr wenig erhebt.

Man kann sagen, dasz die deutsche Prosa sich in dieser Form am besten verklärt habe; wie es denn in der That begründet sein dürfte, dasz diese Jamben im Durchschnitt trefflicher ausgeführt worden, als die freieren Satzgebilde von so vielen unserer Prosaiker, die in jeder Hinsicht das Masz vernachlässigen und oft schwieriger zu verstehen sind als die in jener lockeren Jambenreihe verfaszten Gedichte und als trochäische und jambische Strophengerüste.

§. 113.

Wäre die Messung einer solchen Zeile eine wahrhaft jambische, so dürfte sie allenfalls einigen Anspruch auf Kunst machen, schiede sich strenger von der prosaischen Reihe und stände weniger zwitterhaft da.

So aber zählt man, wie vor Opitz, meistentheils zehn oder eilf Sylben ab, theils lange, theils kurze ohne richtige Folge, betont sie nach dem alltäglichen Sprachaccent und nimmt den rhythmischen Iktus zu Hülfe, um über den falschen Takt zu siegen, den die unrecht gemessenen Längen und Kürzen, gleichsam halsüber gebrochen, herbeiführen. Denn man erlaubt sich in einer solchen Reihe überall Längen statt der Kürzen sowie Kürzen statt der Längen zu setzen, die Anwendung der mittelzeitigen Sylben nicht gerechnet; woraus sich ergiebt, dasz wir nichts als eine scharfgemessene Prosa, eine Linie von schlecht eingehaltenen rhythmischen Gliedern, einen von dem prosaischen Takt nicht sehr weit entfernten Numerus erhalten. Dasz hierin die Malerei schon mehr durchdringen könne als in der Prosa, liegt am Tage; nicht minder auch, dasz die rechte Höhe der Sprachmalerei, von welcher diese Darstellung handelt, auf solche Weise aus den oben angegebenen Gründen nicht erreicht werden könne. Ein Weiteres über diese schwache Form zu sagen wäre unnöthig.

Sechstes Hauptstück.

Die vollendete Versform gegenüber der Prosa. Vorzüge der volleren oder umfangreicheren Versarten vor den kürzeren oder mangelhaften. Das Verhältnisz des Verses zur Strophe in nämlicher Hinsicht.

§. 114.

Wir gehen zur eigentlichen Messung über, welche die ausschlieszlich poetische Form schafft, indem sie den kunstmäszigen reinen Vers gestaltet, um der rhythmischen Malerei Raum zu geben. Gegründet auf strenge Gleichmäszigkeit der Quantität, duldet die rhythmische Reihe des Dichters nichts Zufälliges, sondern sie wird so gesetzmäszig zusammengebaut, dasz die Versglieder, von denen wir oben gesprochen haben, sich regelrecht verbinden und selbst in den Fällen, wo ein Wechsel stattfinden darf, keinen andern Tausch unter sich vornehmen, als einen der auf vollkommener Gleichheit der metrischen Wagezunge beruht.

Der Grundrhythmus eines Verses bleibt die Hauptsache seiner Form; er ist unverletzlich. So kann, um ein Beispiel anzuführen, der Spondeus statt eines Daktylus, Jambus und Trochäus allerdings eintreten, aber nur unter der Bedingung, dasz es an derjenigen Stelle oder gleichsam in dem Augenblicke geschieht, wo sein Erscheinen den daktylischen, jambischen und trochäischen Grundton nicht belästigt, verkehrt oder aufhebt. Diese Stellvertretung aber und die Verflechtung der Glieder überhaupt wird nach den Gesetzen vorgenommen, welche der das Aeuszere behandelnde Theil der Metrik zu lehren hat.

§. 115.

Die gebundene Schreibart unterscheidet sich also von der Prosa äuszerlich dadurch, dasz sie eine bestimmte Anzahl Füsze zusammenreiht, ein Ganzes daraus bildend, das wir einen Vers nennen und das immer, ausgenommen in dem freien dithyrambischen Gesange, mit seiner Hauptmelodie wiederkehrt, entweder unmittelbar auf den ersten eben vollendeten Klangstrom oder auf zwei, drei, vier und mehr anders geformte, doch stets abgezählte Reihen, die zu einer geschlossenen Strophe vereinigt worden sind. Denn eine S t r o p h e ist im Grunde nichts anderes als e i n e r w e i t e r t e r V e r s, ein Gebäude, das eine bestimmte Anzahl bald gleicher, bald mehr oder weniger verschiedener

Reihen umfaszt, zusammengeschlossen zu einem Ganzen, welches unverändert wiederholt wird. Sie hat daher, wie der einzelne Vers, ihre besondere Hauptmelodie.

Und diese spricht sich um so deutlicher aus, je häufiger die Strophe wiederkehrt oder, mit andern Worten, je zahlreichere Gegenbilder der ersten Strophe nachfolgen, wodurch die in dem Rhythmengebäude enthaltene Musik dem Ohre desto eindringlicher zugeführt wird. Denn entfaltet auch schon eine einzelne Strophe ihre Melodie so vollständig, wie ein einzelner selbstständiger Vers die seinige behauptet, so schlieszt sie dennoch ihre eigenthümlichen Reize erst allseitig auf, wenn sie durch Vervielfältigung eine gewisse Vertrautschaft hervorruft, die uns ungesucht entgegenkommt. Daher geschieht es selten, dasz ein ganzes Gedicht aus einer einzigen Strophe besteht; blos das Epigramm macht eine Ausnahme, für welches ein einziges Distichon genügt, doch beruht der Werth desselben bekanntlich weniger auf dem dichterischen Schmuck und der Schönheit der Melodie, als auf dem Sinngehalt und der Wahrheit des eingerahmten Gedankens, welchen man geistreich und witzig zu treffen sucht. Weil aber das nämliche Gebild vervielfacht wiederkehrt, ist es meistentheils unschwer, in die Melodie eines metrischen Gedichts einzudringen; werden die Strophen, eine nach der andern, mit Aufmerksamkeit auf ihre Töne laut gelesen, zeigt sich das Vorurtheil, womit der Deutsche jetzt solche Form zu betrachten pflegt, sofort als nichtig.

§. 116.

Vor allen Dingen dient der abgeschlossene Vers dazu, einen Gedanken vollständig aufzunehmen. zu umhüllen und abzugränzen, so dasz er als etwas Ganzes dasteht, sowohl äuszerlich als innerlich. Die Prosa thut in ihrer Weise dasselbe, indem sie einen Satz hinwirft, nur dasz sie das gesammte Masz, wie wir oben gesehen haben, nicht so genau nimmt. Der vor unserm Ohr abrollende Vers erscheint wie ein allmählig aushallender Musikton oder wie ein Glockenschlag, den wir zu Ende klingen hören, ehe ein zweiter folgt. Die letzte Sylbe desselben verschwebt gleichsam; daher sie für das Ohr gleichgültig ist und weniger in Rücksicht ihres Maszes beachtet wird, also bald lang, bald zweizeitig, bald kurz sein darf.

Eigentlich soll der einzelne Vers einen einzelnen Gedanken fassen; um Länge und Kürze des Verses indessen, um Höhe und Tiefe der Form, welche der Dichter baut, um seinen Gedanken hineinzugieszen, kümmern wir uns vorläufig noch nicht; gegenwärtig genügt es uns den Nutzen zu betrachten, welchen das kunstreiche Gefäsz gewährt. Dieser aber besteht darin, dasz wir, nachdem einmal das Masz festgestellt, ein Gedanke vollständig hineingeworfen, alle seine Theile richtig abgewogen und sein Umfang so bestimmt worden, dasz er innerhalb des vorgeschriebenen und gewählten Raumes ganz und gar aufgeht, — ein von allen Seiten fertiges, vollendetes und mit einem Rahmen umgebenes Bild vor uns erblicken. Wir brauchen nichts hinzuzufügen, weil wir nichts daran vermissen, können aber auch ohne einen neuen Vers zu beginnen nichts hinzufügen, weil es hier keineswegs wie in der Prosa gestattet ist, die Form willkürlich auszudehnen.

§. 117.

Indem also der Künstler auf eine solche Befriedigung für Geist und Ohr hinarbeitet, giebt er uns das Höchste, dessen die Sprache fähig ist: die schönste Darstellung der Gedanken. Denn lauter kleine Seelenbilder führen uns die Verse eines Gedichtes vor, von welchen alles Zufällige und Mangelhafte ausgeschieden ist; das Erreichbare wird vom Meister erreicht sein. Ueberdiesz dürfen wir nicht vergessen, dasz durch einen solchen Umrisz oder Abrisz die Verständlichkeit und Klarheit ungemein befördert wird, indem uns, wegen dieser Absteckung, eine leichte Uebersicht des Dargestellten möglich ist.

So gestattet uns demnach der Hexameter den vollständigen Wurf eines Gedankens, wie er eben geschildert worden ist; wir lesen:

> Zarte vergängliche Wölkchen umfliegen den schneeigen Aetna,

oder:

> Harmlos sitzt auf hoher Terrasse die säugende Pächtrin.

Dieselbe Wirkung thun andere Masze, unter ihnen der trochäische Vers:

> Bis zu mir aus weiter Ferne hör' ich süsze Worte flüstern,

nicht minder der jambische:

> Der Trommel folgt' ich manchen Tag, und an den Höfen lebt' ich auch.

Und:

> Venedig liegt nur noch im Land der Träume.

§. 118.

Je weiter die rhythmische Zeile sich ausdehnt, desto mehr erlaubt sie die Ausbreitung und Schmückung eines Gedankens. Sie scheint einem fröhlichen, durch die Auen voll hinrauschenden Bache ähnlich, wenn wir lesen:

> Drum liesz das Gedicht ihn schmelzen wie Frost an den üppigen Strahlen des Frühlings.

Durch diese Beispiele gedenken wir die genannte Eigenschaft der Masze anschaulich zu machen: wir sehen hier einen vollständigen Seelenausdruck auf einen gewissen Raum, ich möchte nicht sagen beschränkt, sondern übersichtlich abgesteckt und abgezeichnet. Und das ist der allererste und ursprünglichste Nutzen, den wir aus einem Verse gewinnen; denn obschon das Masz nicht überall mit dem Sinne zugleich auf diese äuszere Weise geschlossen wird, kann man doch sagen, dasz von Haus aus ein derartiges Grundmerkmal durch jedes gutgemessene Gedicht durchweg sich hinzieht, indem überall die besten, natürlichsten und einfachsten Stützpunkte der Abgränzung gesucht und eingehalten werden müssen, wo die Verse ineinander übergreifen.

§. 119.

Man darf übrigens nicht glauben, dasz blos jene längeren Versmasze oder rhythmischen Zeilen geeignet sind, dergleichen ganze und vollendete Bilder hinzuzeichnen. Für kürzere Gefäsze

werden die Gedanken kürzer gefaszt, aber nicht verkürzt und abgebrochen; daher auch kleinere Reihen die Darstellung eines vollständigen Gedankens erlauben, wie folgende Zeilen, jede für sich bestehen:

Der Eichwald brauset,
Die Wolken ziehn,

oder:

Ein' feste Burg ist unser Gott,

wie auch:

Welle klinget.

Und die möglichst kurze Reihe:

Rose blüht.

§. 120.

Indessen werden wir gestehen müssen, dasz diese kürzeren Formen, welche nicht viel aufnehmen können, der deutlichen Entfaltung eines Gedankens und Bildes weniger günstig sind als die längeren, umfangreichen und zusammengesetzten: mit jenen geräth man häufig in die Nothwendigkeit, den Gedanken zu theilen und ein Stück desselben in die folgende Zeile hinüberzuverpflanzen, welches dann leicht Gefahr läuft, schleppend zu werden.

Denn dasz ein solches Verschleifen der Zeilen sich nicht zum Besten ausnehme, weder für das Ohr, noch für den Gedanken selbst, gewahren wir an folgendem Beispiele; ein Dichter singt auf den Ruinen Roms:

Drum ziemt sich's, dasz dasselbe Licht Rom leuchte,
Dann träumt vielleicht ein Dichter, dasz die Sonnen
Erlöschen, wie Palläste hier und Tempel
Zusammenstürzen, und der oft verscheuchte
Vernichtungsengel jetzt den Sieg gewonnen.

Diese Uebergriffe machen sich an diesem Beispiele schon so bemerkbar, dasz es nicht nothwendig ist Schlimmeres und ganz Verunglücktes dieser Art anzuführen, um die gedachten Vorzüge in das rechte Licht zu stellen.

§. 121.

Die vollere Form verdient daher auch den Vorzug für die rhythmische Malerei, die sich in den reicheren Aesten des Maszes weiter auszubreiten vermag, ohne genöthigt zu sein, allzuoft mehrere Verse zu Hülfe zu rufen; sie würde durch den Stillstand, der beim Uebergange von einer Reihe zur andern einzutreten pflegt, ihre Wirkung abschwächen. Wohlausgebildete und abgerundete Versmasze, wie schon oben bemerkt wurde, gereichen der Dichtersprache zum schönsten Vortheil.

Schon deswegen müssen wir, um ein schlagendes Beispiel anzuführen, den sechsfüszigen Jamben als dramatischen Vers dem sogenannten Hinkjamben vorziehen; zwar nur um einen Fusz, theils gar

nur um einen halben kürzer, nimmt letzterer, abgesehen von seiner Armuth an Melodie, bei weitem nicht so viel in sich auf, als der auf sechs Füszen kunstvoll hinschreitende Trimeter, der den Stempel eines reinen und vollkommenen Maszes an sich trägt, worin alle Theile streng abgewogen sind und sich gegenseitig entsprechen, wie es auch bei dem Hexameter und bei den Sechsmessern überhaupt der Fall ist.

§. 122.

Denn ein einziger Fusz, den ein Vers mehr oder weniger zählt, bewirkt einen fast unglaublichen Unterschied, nicht blos in Rücksicht des rhythmischen Klanges, sondern auch der Gedankenentfaltung.

Was also den Trimeter anbetrifft, müssen wir ihn schon des Spielraums wegen, den er der rhythmischen Malerei vergönnt, höher stellen als den von ihm abgeleiteten Hinkjamben; denn abgeleitet von diesem ist er, wie die Literaturgeschichte an Lessing und Christian von Stolberg ausdrücklich nachweis't. Der Trimeter umkleidet mit Leichtigkeit einen Gedanken in genügender Schönheitsfülle, während der fünffüszige Jambe zu kurz ist, um gleich viel mit gleicher Pracht zu umfassen; man trennt daher bei diesem fast immer den Gedanken und nimmt die folgende Zeile zu Hülfe, aber man bricht zu gleicher Zeit durch solche Zerspaltung die Kraft der Sentenz und den Eindruck des Bildes, das nicht so übersichtlich auf Einen Wurf hingezaubert erscheint. Man möchte fast sagen, es läszt sich mit dem fünffüszigen Jamben kein recht guter Vers zu Stande bringen; man musz beständig mit ihm eine Schwenkung auf die nächstfolgende Reihe hin machen und den Gedanken um eine Ecke herumtragen:

> Die schönen Tage in Aranjuez
> Sind nun vorüber,

oder:

> Heraus in eure Schatten, rege Wipfel,
> Tret' ich.

Gehindert durch das Masz, vermochte hier Schiller und Göthe nichts Ganzes und Abgerundetes zu formen, das sich mit dem Gusze des Trimeters, seinem majestätisch wallenden, feierlich dahertönenden Klange vergleichen liesze; was man deutlich erkennt, wenn man folgenden Anfang so lauten sieht:

> Das ist die schöne Lüneburger Ebene,

und wenn mit einem ähnlichen Wurfe fortgefahren wird:

> Wohin des Rufs Trompete mich von fern gelockt.

Hier rauscht uns ein Strom entgegen, der uns gleichsam auf seine schaukelnden Wogen nimmt und gesetzten Taktes dahinträgt, während gegen das Ende („von fern gelockt“) eine anmuthig abfallende Musik ihren melodischen Zauber darlegt.

Als zweites Beispiel wollen wir die von Platen in fünffüszigen Trochäen abgefaszten „Abbassiden“ anführen: hätte der Dichter die Zeile auf sechs Trochäen erweitert, vorausgesetzt, dasz diesz dem epischen Tone nicht anstöszig geworden wäre, so würde die Welt dieses Gedichtes offenbar eine ganz andere sein, eine reichere und bewegtere. Obgleich diese fünffüszigen Trochäen an den rechten Stellen mit Spondeen und Daktylen unterstützt und so kunstreich

regelmäszig gebaut sind, dasz sie weit über jene tonarmen jambischen Fünffüszler sich erheben, leiden sie doch hier und da unter der Kürze ihres Maszes, welche den Strom der Poesie zu solcher Einfachheit herabdrückte, dasz die Gedanken zwar eine vollendete Harmonie behaupten, aber in einzelnen Fällen, wo die Erregung sich steigert, nicht so mächtig aushallen wie der homerische Hexameter. Uebrigens läszt sich zur Entschuldigung sagen, dasz in diesem Werke keine Heldenthaten der Ilias dargestellt werden, sondern nur die reizenden Ereignisse eines wechselreichen orientalischen Märchens: Stoff und Form befinden sich dabei in keinem Widerspruche. Es mangelt uns, wie unten gezeigt werden wird, an einem besseren epischen Masze; Platen wählte einstweilen diesz einfache, um dem beständig gegen ihn wiederholten Vorwurfe zu begegnen, dasz er seine Sprachkunst allzuhoch schraube und wider die Volksthümlichkeit verstosze.

§. 123.

Diese zwei Beispiele lassen uns einen nützlichen Blick in die Werkstätte der Technik thun, sie beweisen uns, dasz es nicht immer am Vermögen des Dichters liegt, wenn er seiner Sprache nicht das beste Feierkleid anlegt, sondern häufig an der Form, die er gewählt hat, und die es ihm unmöglich macht, den Gedanken so zu runden, wie er sich am schönsten darstellt.

Allerdings bemeistert auch die schlechtere Form ein guter Dichter mit solcher Geschicklichkeit, dasz man nichts hinzuthun kann, nichts hinwegnehmen möchte: wir sehen diesz deutlich an den dramatischen Werken von Göthe und Schiller: aber solche Geschicklichkeit scheint fast verschwendet und erweckt in dem Leser, der von höherer Kunst Ahnung oder Wissenschaft hat, eine gewisse Sehnsucht nach dem Vollkommneren. Denn er fragt sich, wie würden jene Nationaldichter von so groszen Gaben erst geschrieben haben, wenn sie die vollendetere Form beherrscht hätten? Zwar stehen die fünffüszigen Jamben in Hinsicht ihrer Länge nicht durchaus immer so verlassen da, dasz man niemals eine schöne Sentenz in sie hüllen könnte, ohne dieselbe zu zerstückeln; allein es treten andere Mängel hinzu, besonders wenn die Messung im Einzelnen leicht genommen wird, wodurch ein unmelodisches Gepräge dieser Versgattung sich ergiebt, das im Durchschnitt das feinere Ohr stets unbefriedigt läszt.

§. 124.

Dasz der Vorzug einem in allen Stücken zur möglichsten Vollendung ausgebildeten Versmasze vor einem blos tadellosen gebühre, ist eine Wahrnehmung, die wir weiter unten mehr und mehr bestätigt sehen. Denn sie gilt nicht blos von dem Wurfe der einzelnen Reihen, sondern die Vortheile der vollkommneren Form erstrecken sich auch auf Zusammensetzung, Länge und Bau der Strophen, die, je mehr sie sich erweitern und ausbreiten, desto schöner den Schatz der Gedanken erblühen lassen.

Es ist diesz eine ganz natürliche Folge. Wie die Aehren auf einem felsigen und bodenarmen Acker minder hoch aufschieszen als auf der fetten Scholle des Marschlandes, so behindert ein zu rohes, zu geringes und wechselarmes Versmasz das Korn der Gedanken:

sie werden bald hier durch die Unebenheit und Unpflügbarkeit der rhythmischen Füsze, in welche sie gepflanzt sind, wie durch steinige Brüche zurückgedämmt, bald dort von den enggezogenen Schranken der Reihen, worin sie wuchern sollen, aber zu wenig Nahrung finden, in ihrem fröhlicheren Aufwuchs niedergehalten. Der Nutzen liegt offen da, den ein Dichter aus der Pflege schöpft, die er auf die formelle Seite verwendet; selbst das grosze Talent wird an einer unglücklichen Form scheitern müssen, wie auch der herrlichste Samen auf einem ungünstigen Acker verkümmert.

Siebentes Hauptstück.

Die einfachen Versreihen und ihre rhythmische Malerei.

§. 125.

Wenden wir uns zu den vornehmsten Versarten, um ihre Eigenschaften, ihren Werth und ihre Fähigkeit für die rhythmische Malerei zu untersuchen, so bieten sich uns zunächst aus der einfachen Gattung der Hexameter, der Trimeter, die trochäischen und anapästischen Reihen dar*).

I. Der Hexameter.

Die Entstehung der rhythmischen Reihen oder der Verse zu lehren, ist hier nicht unsere Aufgabe, wie schon oben bemerkt wurde, weil diesz in die Wissenschaft der äuszeren Metrik gehört. Nur so viel müssen wir anführen, dasz die einfachen Reihen, von welchen zunächst die Rede ist, nach dem Gesetz der Wiederkehr sich entfalten, indem der gewählte Rhythmus sich gleichmäszig verdoppelt oder dem einen Rhythmus ein zweiter als Gegenbild gegenübergestellt wird: so gewinnen wir eine Zweigliederung von höchst natürlicher Form und indem dieser ein neues Gegenbild gegenübertritt, entsteht eine doppelte Zweigliederung, welche sodann abermals ausgedehnt und verlängert werden kann. Auf eine ähnliche Weise sehen wir in einem strophischen Gedichte, wie die einzelnen sich gegenseitig deckenden Strophen gleichsam nacheinander angehäuft werden und zur ersten sich als Gegenbilder verhalten. Was den Hexameter anlangt, nehmen wir eine Dreigliederung und bilden durch ihre Verdoppelung die Sechsgliederung, aus welcher dieser Vers besteht.

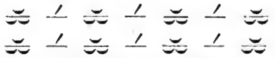
---

*) Eine gute Uebersicht der einfachen Reihen giebt A. Roszbach in seiner kürzlich erschienenen gelehrten „Rhythmik“ der Griechen (Leipz. 1854), S. 108—109.

Wir sagten oben, dasz die Sechsmesser, von welchen hauptsächlich der Hexameter, der Trimeter und das Nibelungenmasz (in gewisser Hinsicht auch der Alexandriner) genannt zu werden verdienen, unter den einfachen Reihen vorzugsweise den Stempel eines reinen und vollendeten Maszes an sich tragen. Obschon uns eigentlich weiter nichts obliegt, als die Eigenschaften derselben, wie sie fertig vor uns stehen, einer näheren Beleuchtung in Bezug auf die rhythmische Malerei zu unterwerfen, scheint es doch nützlich, um diese Verse von allen Seiten in ihre Rechte einzusetzen, hier die Bemerkungen einzuschalten, womit Friedrich Thiersch*) ihre harmonische Grundlage für immer gesichert hat. Er sagt, die doppelte Dreigliederung oder die Sechsgliederung sei diejenige rhythmische Reihe oder das Masz, welches der ursprünglichen Poesie aller Nationen zu Grunde liege; zugleich zeigt er, dasz sie aus jener Zweigliederung abzuleiten sei, indem ein dritter Rhythmus vermittelnd eintrete, so dasz der erste ihm als Vorschlag, der hintere als Nachschlag diene, wodurch sich die also gebundene Reihe zu einem dreigegliederten Ganzen vermittle. Und dieses Ganze werde wiederum als Satz und Gegensatz einander gegenüber gestellt und innerlich verbunden**). Jemand, welcher an die Nothwendigkeit solcher, wie es scheine, abgezogener Forschungen nicht gewöhnt sei, und sie mehr als ein willkürliches Gebilde der Erwägung ansehe, werde sich überrascht fühlen, wenn er wahrnehme, dasz die von uns aus der Natur des poetischen Rhythmus hergeleitete rhythmische Dreigliederung in der Form von Satz und Gegensatz als Sechsgliederung sich in der That als den Urtypus der poetischen Rhythmik aller originalen Völker: der Hebräer, Araber, Inder, wie der Griechen, der ältern Römer, der ältesten Deutschen nachweisen lasse. Man hat hier, fügt Thiersch hinzu, das gemeinsame Grundmasz für den Rhythmus der Genesis***), soweit sie poetisch gegliedert ist (die Psalmen haben als lyrische Gesänge andern und freiern Rhythmus) — für die indischen Epopöien, wie für den ionischen Hexameter; für den saturnischen Vers der alten Italer, wie für den Vers der Nibelungen, für den herrschenden Vers des griechischen und zum Theil auch des modernen Drama gefunden. Es sei überall dasselbe Grundmasz der sich in Satz und Gegensatz durch ein Mittelglied zur Dreigestaltung entfaltenden und in dieser als Satz und Gegensatz weiter entwickelnden Rhythmenbildung. Der genannte Gelehrte erläutert diesz sodann an Beispielen, die er von den einzelnen Dichtungen der gedachten Völker beibringt, die unter sich verschie-

*) S. Friedrich Thiersch, Allgemeine Aesthetik, S. 430 u. f. Berl. 1846.

**) Thiersch a. O. erläutert hierauf das Verfahren noch näher. Die rhythmische Reihe der Sechsgliederung, sagt er, „wird sich nach der ursprünglichen Natur des Rhythmus, in welcher die tonhaltende Sylbe Vor- und Nachschläge beherrscht, und nach der Bemerkung, dasz, wenn auf den Nachschlag eine neue Länge folgt, diese sich wieder als neuer Rhythmus ansetzt, in folgender Weise gegliedert erscheinen:



Es ist dabei für die ursprünglichen Formen gleichgültig, ob die Anakrusis zu Anfang der Reihe steht, oder nicht, oder ob was in ihrer Entfaltung als Thesis hinter der Arsis eintritt, in eine Anakrusis der folgenden Arsis übergeht.“

***) Für die Hebräer bestätigt diese Ansicht das interessante Werkchen von J. L. Saalschütz „Form und Geist der biblisch-hebräischen Poesie“ (Königsb. 1853). Doch weis't dieser Gelehrte zugleich nach (S. 41 u. f.), dasz selbst in den Psalmen auch Hexameter vorkommen. Vergl. den Aufsatz von H. Hupfeld über das „zwiefache Grundgesetz des Rhythmus“, zur Einleitung in das hebräische Accentsystem (Zeitschr. d. Deutschen morgenländ. Gesellschaft. Bd. VI. Hft. 2. Leipz. 1852. S. 153 u. f.).

den gebauten, in der Hauptsache aber übereinstimmenden Sechsmesser betrachtend, welche die Genesis, die Gesänge der Inder, der alten Achäer in der Form des Hexameters, der späteren Hellenen in dem für Dialoge bestimmten Verse des Drama, der alten italischen Dichter im saturnischen Masze, endlich das Epos der Germanen, die Nibelungen (woran sich der neuere Alexandriner, aus byzantinischer Poesie herübergenommen, anschlieszen lasse), heutzutag dem vergleichenden Leser darbieten. Die Richtigkeit seines Nachweises steht auszer allem Zweifel*); für unsern Zweck genügt es, auf diese ebenso interessante als für die rhythmische Messung wichtige Erscheinung, die uns aus den Dichtungen so mannichfach durch Zeit, Raum und Sitte verschiedener Nationen entgegentritt, aufmerksam gemacht zu haben: sie kommt uns zu Statten, um auf geschichtlichem Wege die hauptsächlichste Grundlage des Vorurtheiles hinwegzuräumen, das man neuerdings hier und da gegen den aus Hellas entlehnten Hexameter und Trimeter gefaszt hat, indem man von denselben meint, sie wurzelten durchaus nicht im deutschen Sprachgenius. Ihr Bau wirft freilich, wenn er das ächte Gepräge der Muttersprache gewinnen und kunstgerecht sein soll, grosze Schwierigkeiten entgegen, doch kaum gröszere als das melodische Nibelungenmasz und einige andere scheinbar leichtere Formen verursachen. Der das Wort beherrschende Meister überwältigt ohne Mühe jeden Widerstand der kunstreichsten Form, der Anfänger und Stümper dagegen scheitert überall, nicht blos in den Versmaszen, die mit sorgfältiger Strenge regelrecht durchgebildet werden müssen, wenn sie durch allseitige Vollkommenheit erfreuen sollen, sondern auch in den sogenannten volksthümlichen, deren Eleganz häufig dem flüchtigen Nachahmer verborgen bleibt.

§. 126.

Der alte griechische Sechsmesser, vorzugsweise Hexameter genannt, wie er dem deutschen seit Klopstock zur Grundlage gedient hat, besteht also aus einer zwiefachen Dreigliederung, welche durch eine Cäsur verbunden wird, die so wichtig ist für seine Haltung, dasz sie niemals, ohne wesentliche Beeinträchtigung des Rhythmus, ganz verabsäumt werden darf. Um diese Hauptcäsur wie um einen Mittelpunkt sich drehend, streckt er seine Arme gleichsam nach zwei Seiten aus: die Worte klimmen auf der erstern Hälfte wie auf einer Leiter empor, und wir haben, wenn sie zu der erwähnten Cäsur auf dem dritten Fusze gelangt sind, die oberste Sprosse erreicht.

Ist die Cäsur an dieser Stelle einsylbig oder männlich, dann empfinden wir einen stärkeren Stillstand des Rhythmus; der Lauf erscheint gewissermaszen scharf abgebrochen, ehe die Bahn weiter durchmessen wird:

Nicht auf irdischer Flur.

Ist sie dagegen zweisylbig oder weiblich, dann legt sich die Woge des

*) Vergl. hierüber auch Platen, Gesamm. Werke, Bd. V, S. 39. Die hebräischen Hexameter, z. B. Mos. 5, 32 u. f., werden den homerischen, wie Saalschütz (a. a. O. S. 25) sagt, nur nach den nothwendigsten Erfordernissen des daktylisch-spondeischen Rhythmus und der Zahl der Füsze gleichen, ohne die übrigen künstlichen Feinheiten. Josephus giebt ihnen einen bloszen Hexameterton. Was übrigens den homerischen Vers anbelangt, ist er nicht sowohl künstlich als kunstgerecht, d. h. er ist natürlich auf richtig eingehaltene Gesetze regelrecht begründet und dem volksthümlichen Gesange angemessen.

Rhythmus sanfter vor uns, breitet sich mehr aus und verursacht einen milderen Uebergang zu den folgenden Takten:

Zarte vergängliche Wölkchen.

§. 127.

Auf der andern Hälfte dagegen, wenn wir zu den Rhythmen gelangen, die hinter diesem Haupteinschnitte hinrollen, schwingen sich die Worte theils auf der erreichten Zinne fort, theils senken sie sich, besonders gegen den Schlusz der Zeile, allmählig nieder, bis der letzte Versfusz den Lauf abbricht, was durch einen niemals mit einem Daktylus zu vertauschenden Spondeus oder Trochäus ziemlich fühlbar für das Ohr geschieht.

Letzteres musz durch eine solche bestimmte Gränze befriedigt werden, um die Melodie vollständig und leicht auffassen zu können; und deszhalb ist es auch ganz natürlich, dasz der Rhythmus sich senkt und nicht bis an das Ende nach der Höhe, welcher sie mit der ersteren Vershälfte zustrebt, fortschreitet: es entstände sonst eine einförmige Gipfelung des Ausdrucks, es wäre für Mannichfaltigkeit der Bewegung zu schlecht gesorgt. So sehen wir denn mit dem Eingange:

Nicht auf irdischer Flur

den Lauf nach der Höhe eröffnet und erreicht, während wir mit dem zweiten Theile weiteren Schwunges vorwärts streben und uns endlich gemächlich am Schlusze niederlassen:

hast solchen Gesang du gelernt je.

§. 128.

Die übrigen Cäsuren oder Einschnitte, die in einem so vielsylbigen Verse sehr zahlreich sind und unaufhörlich sich verändern müssen, bezeichnen die Bewegung auf der Bahn, welche die Worte dahintanzend verfolgen, und schattiren, wie oben schon gesagt worden, die in seinem Bereich ausgebreiteten Gedanken, Gefühle und Bilder. Der Farbenreichthum aber, welcher hieraus entspringt, wird ferner ungemein gesteigert durch den beständigen Wechsel der Spondeen und Daktylen, die wir gleichsam um den Vorrang streiten sehen.

Es giebt vielleicht keinen Vers, der innerhalb seiner Gränzen, bei so angenehmer und leichtfaszlicher Ordnung, einen gleich bunten Austausch der Füsze gestattet, den anapästischen Tetrameter ausgenommen, der weit länger ist. Der jambische Trimeter kommt ihm am nächsten, erreicht aber nicht das wandelbare Gewand des Hexameters; denn dieser erlaubt die Veränderung der fünf ersten Füsze*)

*) Von der seitherigen Annahme, der homerische Hexameter habe ursprünglich eine daktylische Grundlage, weiche ich entschieden ab. Denn aus dem Sechsmesser der Ilias sowohl als Odyssee ergiebt sich für das kundige Ohr und für den aufmerksamen Beobachter die Erscheinung: dasz Homer überall, mit Ausnahme des letzten Fuszes, nach Gutdünken und Belieben **Spondeen sowohl als Daktylen** ohne allen Unterschied setzt, lediglich daräuf achtend, dasz der Rhythmusfall dem Inhalte angemessen und überhaupt wohlgefällig sei. Diese Bemerkung ist äuszerst wichtig für die rhythmische

durch den beliebigen Eintritt von Daktylen oder Spondeen, ohne dasz seiner Grundmelodie durch einen derartigen Wechsel Eintrag geschieht. Vielmehr behauptet sich diese mit solcher Festigkeit, dasz die Verschiedenheiten, welche von einzelnen Daktylen oder Spondeen auf seiner Fläche bewirkt werden, im Allgemeinen nicht einmal sich bemerklich machen: das Ohr gleitet mit Leichtigkeit darüber hin, frei von jeder Berührung eines auszergewöhnlichen Tonschlags. Anders ist es mit dem Trimeter; bei diesem können Spondeen nur an drei Stellen eintreten, Anapästen zwar an den fünf ersten Stellen, aber nicht gleichzeitig auf einmal und nicht ohne starken Eindruck auf das feine Gepräge seiner Grundmelodie, während der Hexameter ohne Umstände fünf Daktylen mit ebenso viel Spondeen und umgekehrt vertauscht. Genug, der letztere erscheint als die mannichfaltigste, die kunstreichst verbundene und in sich am vollkommensten abgerundete doppelte Dreigliederung des Rhythmus, welche bis auf den heutigen Tag erfunden worden ist.

§. 129.

Ehe wir aber seinen Farbenreichthum näher berücksichtigen, musz von seinem Grundcharakter gesagt werden, dasz er (vorausgesetzt dasz seine Längen und Kürzen pünktlich und unter getreuer Messung der Sylben oder Klänge eingehalten worden) mächtig und voll dahinrauscht wie ein Strom, dessen Bett mit Wassern reich angefüllt ist, und eine Kraft offenbart, welche der modernen Sentimentalität durchaus ungünstig ist.

Daher mag es kommen, dasz ihn viele weichliche Poeten unserer Tage als eine Form verschmäht haben, welche die Gedanken kalt mache. Bei diesem allgemeinen Grundcharakter indessen neigt er sich mehr zum lyrischen als zum epischen Tone; erstlich klingt er flüchtiger als der griechische Hexameter, weil die deutsche Sprache einen merkbaren Mangel an Längen hat: vom lateinischen entfernt er sich dabei noch weiter, indem dieser seinerseits wegen des Reichthums an Spondeen, welcher die Sprache der Römer stets ernst und feierlich macht, noch gewichtvoller als der griechische und für das Epos ebenfalls nicht so recht geeignet ist. Nehmen wir also auch den griechischen zum Vorbild für den unsrigen, wie der Genius unserer Sprache räth, so wird er doch die epische Einfalt des hellenischen Ausdrucks aus einem zweiten Grunde nicht ganz erreichen können, welcher darin besteht, dasz unsere Wortstellung gebundener und eingeschränkter ist als die hellenische: weil wir deswegen häufig durch Pracht der Rede diesen zweiten Sprachmangel ersetzen müssen um den Rhythmus rein und kraftvoll zu gestalten, so trägt diesz bei, die Neigung des deutschen Hexameters zum lyrischen Schwunge zu steigern. Im Uebrigen aber verschafft ihm die Geschicklichkeit einer Meisterhand, welche die Schätze der Sprache beherrscht, einen ungemein reichen Wechsel der Klänge, der uns von ihm ebenso gut wie von dem griechischen sagen lässt, dasz mit ihm Alles dargestellt wer-

---

Form; sie zeigt die gemeine Schulregel als grundfalsch, wonach angeblich der fünfte Fusz des Hexameters, der Grundeigenthümlichkeit dieses Maszes wegen, daktylisch sein musz: Homer kümmert sich darum nicht im mindesten, wie schon die ungeheure Anzahl seiner spondeischen Ausgänge durch die Ziffer beweis't Die Lateiner aber, als blosze Copirer, können uns nicht zur Richtschnur dienen, s. §. 129.

den könne, was der Seele vorschwebt; denn indem er selbst den epischen Ton nicht entschieden zurückweis't, taugt er zur Schilderung der mannichfaltigsten Dinge. Die Zulassung von Trochäen statt der Daktylen oder Spondeen, welche sich die meisten Dichter seit Klopstock erlaubt haben, ist insofern fehlerhaft, als sie die Fülle des Rhythmus, die Melodie des Verses und seine Malerei schwächt, verringert und erschüttert. Deszhalb fordert das Ziel der Kunst, auch in diesem Stücke dem griechischen Vorbild beharrlich nachzustreben, wie es seit August Wilhelm von Schlegel geschehen ist.

§. 130.

Den Farbenreichthum selbst anlangend, sehen wir den Hexameter also begabt mit einer Menge stets sich verändernder Einschnitte, die eine unbeschreiblich bunte Bewegung hervorbringen, zweitens mit einem bis zum sechsten Fusz sich erstreckenden Wechsel von Spondeen und Daktylen, welche überdiesz bald einen anapästischen, bald einen choriambischen, bald einen amphibrachischen Gang annehmen, wozu sich noch am scharf bezeichneten Schlusz der Trochäus gesellen darf. Mit dem Vermögen so vielfacher Veränderungen ausgestattet, wodurch gleichwohl seine ursprüngliche Einfachheit und Bestimmtheit keinerlei Einbusze erleidet, zeigt sich dieser Sechsfüszler fähig zur Abspiegelung des Leichten und Schweren, des Ernsten und Naiven, des Gewaltigen und Sanften, des Harten und Milden, kurz, zu einer Malerei von Vorstellungen und Empfindungen, welche das weite Reich der Natur wie die Tiefen der Menschenseele umfassen.

Was August Wilhelm von Schlegel dem antiken Hexameter nachrühmt, dürfen wir mit Zuversicht auf den unsern anwenden. Zuerst schildert er den Ausdruck der Kraftanstrengung, den seine Rhythmen gewähren, dann giebt er uns ein Bild der unwiderstehlichen Gewalt seines voll hinrauschenden Stromes, ferner seines gefälligen Tanzes und endlich seines kühnen, aber durchaus maszhaltenden Schwunges. Die bekannten Verse, worin er zugleich die äuszern rhythmischen Füsze jedesmal dem Gedanken auf kunstreiche Weise zugemessen hat, lauten:

Wie oft Seefahrt kaum vorrückt, mühvolleres Rudern
Fortarbeitet das Schiff, dann plötzlich der Wog' Abgründe
Sturm aufwühlt, und den Kiel in den Wallungen schaukelnd dahinreiszt:
So kann ernst bald ruh'n, bald flüchtiger wieder enteilen,
Bald, o wie kühn in dem Schwung! der Hexameter, immer sich selbst gleich,
Ob er zum Kampf des heroischen Lieds unermüdlich sich gürtet,
Oder, der Weisheit voll, Lehrsprüche den Hörenden einprägt,
Oder geselliger Hirten Idyllien lieblich umflüstert.

Hier sehen wir eine Menge Eigenschaften des Hexameters aufgerollt. Erstens zeichnet Schlegel die Kraftanstrengung, welche das Rudern erfordert, indem er den Vers in vier schwerwiegenden Spondeen langsam hinschreiten lässt („wie oft Seefahrt kaum vorrückt, müh" —): zweitens das Ueberraschende und Gewaltige, das

durch den ungewöhnlichen und auffällig tönenden spondeischen Ausgang des zweiten Sechsmessers sich offenbart („Wog' Abgründe"): drittens die Macht des Sturmwinds, die im dritten von einem Spondeus wie von einem Schwerpunkt ausgehend in dem darauffolgenden schnellen Fluge der Daktylen abgespiegelt ist: viertens das Anmuthige der Bewegung, das sich im gemessenen Schritt der vierten Zeile äuszert: fünftens das Erhabene, das durch die scharfabfallenden und raschaufsteigenden Daktylen im fünften Verse mächtig und doch ruhevoll hervortritt: sechstens das Kühne und Feurige, welches durch den Fall der Daktylen des sechsten lebhaft versinnlicht wird: siebentens das Ernste, das seinen Ausdruck in dem Uebergewicht der Spondeen des siebenten gefunden hat, und achtens das Zarte und Milde, welches die sanft sich in einander verschlingenden und flüchtig dahin gaukelnden Daktylen im letzten Hexameter zur deutlichen Anschauung bringen. Alle diese durch die rechten rhythmischen Füsze gewonnenen Zeichnungen werden zugleich durch die Einschnitte unterstützt, welche Schlegel fast in jeder Zeile mit groszer Kunsterfahrenheit gemacht hat. So finden wir gleich im ersten Hexameter, abgesehen von den Spondeen, das Langsame sehr treffend dadurch ausgeprägt, dasz mit „Seefahrt" auf dem zweiten Fusze das Wort zu Ende geht, wodurch man genöthigt ist, gleich dem Schiff auf dem Wasser inne zu halten. Ferner hilft im dritten Fusz des zweiten Hexameters das Wörtchen „dann, welches vereinzelt dasteht, das Neue des kommenden Ereignisses andeuten, im dritten Verse „Wallungen" die sich bäumende Woge plastischer vorführen, im fünften die einsylbigen Längen „bald," „kühn" und „Schwung" (welche Wörter wie wir schon oben sagten einen scharfen Abfall der Daktylen zuwegebringen) das Vorwärtsringen und Aufstreben um so natürlicher ausdrücken, während die Cäsur nach „Hexameter" dienlich ist, durch die Art, wie sich der Rhythmus mit Hülfe derselben entfaltet, eine gewisse Ruhe, ein Masz, einen Stillstand, ganz dem Gedanken entsprechend, hervorzurufen. Im letzten Hexameter endlich geben nicht blos die leichten Daktylen das Zarte und Milde wieder, sondern die Einschnitte, welche gleichsam eine trauliche Umarmung der Wörter hervorbringen, nebst den vielen llauten befördern nicht wenig die Veranschaulichung des anmuthigen Klanges, welcher den melodischen Gesang der Hirten charakterisirt; wodurch der ganze Ton an das Wehen des Zephyrs erinnert, wie er die Wipfel der Bäume bestreicht.

§. 131.

Wie schon früher auseinandergesetzt worden, zeichnet die metrische Kunst, mithin auch der Hexameter, Schritt vor Schritt etwas mehr oder minder Erhebliches: es bedarf keineswegs eines ganzen Sechsfüszlers, um ein Bild oder eine Empfindung von Bedeutsamkeit zu malen, einzelne Eindrücke machen sich schon in den einzelnen Füszen wie auf einer leichtbeweglichen Wasserfläche bemerkbar. Am kenntlichsten in die Augen springt der spondeische Ausgang desselben, der meistentheils etwas Merkwürdiges, Seltsames, Groszes und Ungewöhnliches oder doch in ungewöhnlicher Weise Vorhandenes vorstellen soll; daher er auch, der Natur der Sache nach, seltener zur Anwendung kommt.

Auf der fünften Stelle behauptet nämlich der Hexameter gern einen daktylischen Fall, damit der Vers einen gefälligen und zierlichen Schlusz gewinne, nicht aber ohne Noth stocke und gleichsam ungeschlacht auftrete*): drum würde es Ungeschicklichkeit verrathen oder ein Miszbrauch der rhythmischen Kraft sein, wenn man sich für gewöhnliche Fälle und für den allgemeinen Lauf der Darstellung eines solchen durch den Spondeus auffallenden und mit besonderem Nachdruck ausgestatteten Schlusses bedienen wollte. Dergleichen hiesze das Pulver voreilig und leichtfertig verschieszen; wenn also kein innerer Grund vorhanden ist, der sich darauf erstreckt, einen Gedanken, ein Bild, eine Empfindung hervorzuheben und mit durchdringenden Strahlen zu beleuchten, musz wenigstens jedesmal die Gesammtmelodie der rhythmischen Verswelle, wie man aus vielen homerischen Ausgängen dieser Art ersehen kann, einen derartigen auszergewöhnlichen spondeischen Fall begünstigen, rechtfertigen und durch eigenthümlichen Wohllaut sicherstellen. Schon das obenangeführte Beispiel von Schlegel, worin die überraschende Gewalt der Elemente durch „der Wog' Abgründe" mit Hülfe des äuszeren Rhythmus verdeutlicht und gehoben wird, giebt uns eine gute Erläuterung dieses rhythmischen Spieles; doch scheint es nicht überflüssig, noch ein Paar ähnliche Treffer zur Erhärtung des Gesagten zu prüfen. Platen schildert den Hafen der Insel Capri, der gegen Neapels

> Lieblichen Golf hindeutet und gegen Salerns Meerbusen.

Ohne Mühe gewahrt man, dasz dieser Schlus nicht in die Luft gebaut ist, sondern seinen inneren Grund hat; des Dichters Absicht war, den Eindruck zu malen, welchen die Grösze des prachtvollen Meerbusens von Salerno auf den Beschauer macht. Und diesz erreicht er mit der grószten Einfachheit durch den bloszen gewichtvollen Ton, der augenblicklich den Leser anzieht und zur Betrachtung im Geiste nöthigt; er erreicht diesz hierdurch besser und vollkommener als wenn er die gewöhnlichen Eigenschaftswörter, als da sind „grosz," „weit," „unermeszlich" und dergleichen zu Hülfe gerufen hätte. Aehnlich sagt er an einer andern Stelle, um die Natur des Ozeans der Phantasie des Lesers näher zu rücken:

> Mitten im Haidegefild und zunächst an des Meers Einöde.

Das Geräusch ferner und den Schall weisz er geschickt abzuspiegeln, indem er spondeisch also schlieszt:

> — — — — nur flatternde Raben
> Ziehen geschaart jetzt über das offene Dach lautkreischend.

Wie wir hier das Geschrei der Vögel, vorzüglich wenn wir zum letzten Fusz („kreischend") gelangt sind, uns lebhaft versinnlichen können, so drückt der Dichter anderwärts das Gegentheil durch solche Tonwucht nicht minder vollendet aus, indem er bei der Schilderung eines einsamen Gebürgsorts den Schlusz bringt:

> Ja, hier könnte die Tage des irdischen Seins ausleben
> Irgend ein Herz.

Es wäre unmöglich, die Stille und Ruhe treffender zu zeichnen, als durch diesen Tonfall, der uns gleichsam festbannt, um unsern Geist in den tiefen Frieden zu versenken, der uns aus den so nachdrücklich hervorgehobenen Worten „Seins ausleben" anweht: wir sehen die Tage, so zu sagen, an uns vorübergleiten wie einen sanftflieszenden Bach, der langsam, fast mit Mühe durch die Ebene hinwallt. Natür-

*) S. die Anmerk. zu §. 128. Denn im Grundwesen der hexametrischen Form ist der sogenannte daktylische Ausgang keineswegs gegeben.

lich wird der rhythmische Eindruck solcher Stellen durch den Zusammenhang desjenigen Abschnittes erhöht, aus welchem wir die einzelnen Blumen herausgepflückt haben, um sie hier zu betrachten.

§. 132.

Von ähnlicher Wirkung ist ein ähnlicher Ausgang des Sechsmessers, wo ein einsylbiges Wort schlieszt, dem ein mehrsylbiges (oft ein viersylbiges) vorausgeht: der schroff und jach abfallende Rhythmus verleiht dem Gedanken oft eine noch gröszere Schärfe für das Ohr, als das in Spondeen auslaufende Ende. Die durch den Bau der Wörter unterstützte oder bedingte Betonung äuszert sich nämlich so auffällig, dasz dem Gedanken stets ein auszergewöhnlicher Charakterzug, der Vorstellung ein eigenthümliches Leben im Ernsten sowohl als Komischen aufgedrückt wird.

So sagt Platen:

— — — um das leuchtende hohe Venedig,
Wie es den Wassern entsteigt, ausbreitet sich Abendgewölk schon,

worin die dichte und wogende Sammlung der am Horizont befindlichen Wolkenmassen hervorgehoben ist. Anderwärts bezeichnet der Dichter das Reiche, Bunte und Ueberraschende durch einen solchen Ausgang, indem er einen Strom flieszen läszt

Durch Eichwälder und lachende Thäler und tausenderlei Grün.

Doch ist bei der Masse der einsylbigen Wörter, die unsere Sprache hat, dieser stürzende Rhythmus nicht immer so charakteristisch wie im Lateinischen,*) wenn Horatius seinen Vers mit ridiculus mus, Virgilius mit procumbit humi bos schlieszt; unsere Betonung ist freier als es die der Lateiner war. Soll uns daher die malerische Wirkung gelingen, so müssen wir Wörter von solcher Bauart wählen, die dem Gepräge jenes Ausgangs durch Sylbenreichthum und Sylbenklang besonders zu Hülfe kommt. Denn in dem obenangeführten Verse:

Nicht auf irdischer Flur hast solchen Gesang du gelernt je,

liegt durchaus keine besondere rhythmische Malerei, sondern sein Ausgang stimmt lediglich zu den übrigen Gliedern von gewöhnlicher Harmonie.

§. 133.

Unter den Zeichnungen aber, wozu der Strom eines ganzen Hexameters verwendet worden, ragen diejenigen hervor, welche aus Daktylen, und diejenigen, welche aus Spondeen zusammengesetzt sind; jene malen, ihrer obengeschilderten Natur zufolge, das Flüchtige und Leichte, diese das Langsame und Schwere in jeder Beziehung. **)

*) Eine eigenthümliche und daher der Erwähnung werthe Malerei dieser Art finden wir in Homers Odyss. XXII., 473, worüber man meine Anmerk. zur Uebersetzung dieses Dichters vergleiche.

**) In den Anmerkungen zu meiner Uebertragung des Homer habe ich die interessantesten Beispiele aus diesem Dichter verzeichnet.

Was Schlegel bei seiner theoretischen Beschreibung dieses Verses zugleich durch praktische Ausführung der dafür gewählten Rhythmengefüge, wie oben nachgewiesen ward, so unübertrefflich dargethan hat, sehen wir auch durch die Beispiele anderer Dichter mit gleich vollendeter Kunst vor Augen gelegt. So schuf Klopstock schon vor einem Jahrhunderte folgenden Sechsmesser:

Schweigend, mit göttlich erheiterten Mienen, erhub sich der Seraph.

Der Engel Gabriel steigt hier auf Befehl des Messias zum Himmel empor; die leichten Daktylen, mit welchen der Dichter dieses Emporklimmen ausdrückt, unterstützen die Vorstellung der Handlung auf die natürlichste und ungezwungenste Art: wir glauben, von dem Schwunge der Füsze fortgerissen, mit eigenen Augen zu sehen, wie der Engel allmählig in die Lüfte sich emporschwingt, wie er diesz leicht, ohne Widerstand und behend bewerkstelligt, wie er, nach Ausbreitung seiner Flügel, höher und höher gelangt und zuletzt, mit dem Schlusze des Verses, wie ein dunkler Punkt im Luftraum dem Nachschauenden entrückt wird. Nehmen wir das Sylbenmasz weg, sodasz es in einfacher Prosa hiesze, der Seraph habe sich in den Himmel erhoben, schweigend und mit göttlich erheiterten Mienen, so erführen wir von allem dem Nichts; es bliebe uns vollkommen verborgen, ob der Engel rasch oder langsam aufgestiegen sei, ob ihm der Flug Mühe verursacht habe, ob man seinen Flug überhaupt verfolgen können oder ob er augenblicklich dem sterblichen Blick entführt worden. Sollte der Leser davon Kenntnisz erlangen, so muszte es mit ausdrücklichen Worten hinzugefügt werden, wogegen der rhythmische Dichter, zu seinem unendlichen Vortheil, alle dergleichen Nebenbemerkungen, welche schleppend gewesen wären und die Vorstellung kaum so durchgreifend angeregt hätten, seinem Gemälde ersparen durfte. Da paszt denn Schillers Wort auf den metrischen Styl ganz besonders, wenn er äuszert, dasz dasjenige, was man weise verschweigt, den Meister des Styles zeige. An einer andern Stelle zeichnet Klopstock die Schnelligkeit, womit die Zeit verrinnt, durch den raschen Zug der Daktylen; er sagt, vorübergeflogen

„waren mit eilendem Flügel zwo fliehende Stunden.“

Auf gleiche Weise ahmt Platen die Geschwindigkeit nach, mit welcher eine Handlung verrichtet wird; er spricht von Knaben, welche sich an einem bekannten italiänischen Spiele ergötzen, wo Auge und Hand beschäftigt ist: diese Knaben

Zählen, im Spiele der Morra, die Finger mit hurtigem Scharfblick.

Die Gespanntheit der Spielenden und die Blitzschnelligkeit der Beobachtung, die sie anwenden müssen, hätte nicht kürzer und treffender gezeichnet werden können. Ebenso eignen sich die daktylischen Rhythmen zur Schilderung des Bunten und Reichen, das dem Blicke massenhaft entgegentritt, wenn Platen einen Ort beschreibt, wo

Nur die verwilderte Myrte noch blüht und der wuchernde Caktus.

Nicht minder gelingt es ihm, das Festlich-Anmuthige durch solche Daktylen auszuprägen; er beschreibt eine reizende Gegend, in dieser wandeln

Liebliche Mädchen umher und gefällige Knabengestalten.

Selbst den Eindruck des Erhabenen und Auszerordentlichen begünstigen diese schnellhinrollenden Füsze; zuerst sehen wir ein Beispiel, wo die ausgezeichnete Thätigkeit des Geistes dargestellt wird, indem Platen von Sicilien singt:

Wo so gewaltige Hymnen ersonnen der göttliche Pindar,

alsdann ein Beispiel von der Kraft und Anstrengung des Körpers. Er spricht nämlich von Schiffern, welche eine Last an das Ufer ziehen wollen, und sagt:

Lange bemühten die starken gewaltigen Männer umsonst sich.

Aehnlicher Wirkung ist die Zeichnung von der raschen Verfolgung des Feindes:

Schon ein bewaffneter Haufe von Jünglingen stürmt in die Schiffe.

Am deutlichsten erkennt man diesz an dem berühmten Beispiele von Vosz, der in seiner Verdeutschung des Homer den unaufhaltsamen Fall des von Sisyphos gewälzten Steines so glücklich gezeichnet hat, wie es das der Natur getreue Urbild an die Hand gegeben. Es war dem im Schattenreich Büszenden gelungen, den schweren Block auf den Gipfel zu stoszen, da mit Einem Male stürzte die mächtige Last wieder um, worauf

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Wie im Griechischen, so ist auch hier nicht der blosze Sturz ausgedrückt, sondern zugleich die ganze unbesiegbare Gewalt, womit der Steinblock zurückrollt, die Schnelligkeit, die Stösze und Schwingungen während des Niedersinkens. Ja, sogar das Geräusch, welches der Fels im Fallen verursacht, vernehmen wir aus den Lauten der angewendeten Worte, wie es im Urbild an's Ohr schlägt, da Vosz hier den wörtlichen Ausdruck des Homer nicht kleinlich nachgebildet, sondern den höheren Sinn im Auge behalten. Aus dem Griechischen tönt ein hellerer und südlich schärferer Klang heraus, im Deutschen schallt das Aufschlagen des Blockes etwas dumpfer; indesz die Hauptsache selbst des Aeuszerlichen ist von Vosz erreicht worden. Ein anderes Beispiel aus seiner Uebersetzung des Homer erscheint in seiner Art ebenso gelungen. Es ist darin von der Strafe des Tantalos die Rede, der vergeblich seinen Hunger und Durst zu stillen versucht; fruchtbare Bäume neigen um seinen Scheitel die Zweige, voll balsamischer Birnen, Granaten und grüner Oliven oder voll süszer Feigen und röthlich gesprenkelter Aepfel. Aber sobald sich der Greis aufreckte (übersetzt Vosz), der Früchte zu pflücken:

Wirbelte plötzlich der Sturm sie empor in die schattigen Wolken.

Wir brauchen kaum auseinanderzusetzen, welche malerische Wirkung diese Zeile ausübt; wir glauben in dem Augenblick, wo der gestrafte Tantalos die Hand ausstreckt, um nach den Früchten zu greifen, das Entschwinden der Aeste so deutlich zu erblicken, als sähen wir sie, vom Winde erst seitwärts gebogen, dann zusammengerollt, unaufhaltsam in die Höhe fliegen, wo sie an die Wolken zu schlagen und dem Auge in so weiter Ferne kaum mehr erkennbar zu sein scheinen, während der Getäuschte, ihnen trostlos nachschauend, vor uns steht. Der aufrauschende Wind, seine Heftigkeit und die Schnelle, womit die Zweige zurückweichen, samt der Ferne, wohin sie geführt werden, sind klar durch die Rhythmen, welche den Sinn der Worte beleben, vor das geistige Auge hingezeichnet. Im griechischen Text finden wir auf der zweiten Stelle einen Spondeus, der die Gewalt des daherfahrendes Sturmes prachtvoll ausdrückt; im Deutschen hat der Uebersetzer das Nämliche durch den männlichen Einschnitt nach „Sturm“ erreicht, während im Griechischen ein weiblicher stattfindet, dessen Biegung und Schleifung hinwiederum für den Ausdruck des Zurückweichens vortheilhaft lautet.

§. 134.

Ein einziger Spondeus schon, zwischen die Daktylen gemischt, würde die Malerei des Unwiderstehlichen und Unaufhaltsamen, welche diese flüchtigen Füsze an den Tag legen, oft sehr beeinträchtigen, wo nicht ganz aufheben. Indesz kommt Alles darauf an, auf welcher Stelle des Verses der Spondeus eintritt.

In dem angeführten Beispiele vom zurückrollenden Sisyphossteine würde es jedenfalls ganz unpassend gewesen sein, wenn man den Ungestüm des Niedersturzes durch ein Paar Längen gezügelt und gebrochen hätte; das Gewicht eines plötzlich dazwischentretenden Spondeus hätte gleichsam Halt geboten und in das Rollen einen Stillstand gebracht. Doch giebt es Fälle, wo er keineswegs dem allgemeinen Eindrucke schadet; so namentlich nicht zu Anfange des Verses jener eigenen Malerei, die A. W. Schlegel in folgendem Hexameter versucht hat:

Viel kratzfüszelnde Bücklinge macht dem gewaltigen Göthe
Schiller u. s. w.

Hier erhöhen überdiesz die kunstreich angebrachten Einschnitte das Sonderbare, das Schlegel durch diese Daktylen darstellt; er ahmt nämlich hier die Stellung des Körpers nach, so dasz wir von Anfang bis zu Ende des Hexameters lauter gehorsame Diener sehen, die Schiller machen soll. Ganz deutlich spricht sich diesz aus, sobald man die Zeile etwas schärfer als es sonst gewöhnlich ist skandirt.

§. 135.

Die mit Spondeen ausgefüllten Hexameter dagegen malen, wie gesagt, im Gegensatz zu den Daktylen, das Langsame und Schwere, mithin auch das Furchtbare, Ungeheure, den Ernst, die Schwermuth und Aehnliches. Man wird indesz, weil unsere Sprache, wie oben schon bemerkt worden, Mangel an Doppellängen und Molossen hat, selten Hexametern begegnen, die vier oder fünf Spondeen hintereinander aufzeigen.

Es ist diesz aber auch nicht immer schlechtweg nöthig, um jene charakteristische Bewegung des spondeischen Gangs zu veranschaulichen; denn wir sehen, dasz schon ein Paar lange Füsze zu rechter Zeit mit groszer Entschiedenheit sich geltend machen, wenn sie auch an Stärke der Wirkung nicht gerade dem bekannten Virgilischen Verse: monstrum horrendum ingens u. s. w. gleichkommen, wo überdiesz die rauhe Zusammenziehung so vieler Sylben den Eindruck des Grausen, welchen der Dichter bezweckt hatte, merklich steigert.

§. 136.

Vorzüglich zu Anfange der Reihe, im allmähligen Aufsteigen der Töne, fallen die Spondeen bedeutungsvoll in die Wagschale, aus dem Grunde nämlich, weil sie den Aufflug in der ersten Vershälfte, von welchem wir oben gesprochen haben, wie durch ein an die Takte gehängtes Gewicht hemmen und erschweren.

So sagt Platen von einem Leidtragenden:

Einsam lös't sein Busen sich auf in melodische Klagen.

Aus diesen Rhythmen empfinden wir den Druck des Kummers wieder, welcher auf der Seele des Betrübten lastet, wie eine dichte Wolke, die sich endlich in strömende Regentropfen ergieszt: wenn wir dann zu den flüchtigen Takten kommen, wähnen wir die Klagen wie Geplätscher des Wassers zu hören. Nachdrücklicher giebt sich diesz kund, wenn noch ein dritter Spondeus hinzutritt; der Dichter spricht von den Lorbeeren, nach denen er gerungen habe:

Doch nicht sei'n um mein schwermüthiges Haupt sie gewunden.

Auf ähnliche Weise verfolgen wir die Bewegung eines Dampfschiffs, das in See zu stechen im Begriff ist und von dem gesagt wird:

Langsam, stets vorsichtig umglitt es die Kanten des Hafens.

Zurückgehalten durch die Längen, müssen wir Schritt vor Schritt das allmählige Fortrücken des Schiffes, seine bedächtigen Wendungen, wodurch es den Untiefen oder dem Zusammenstosz mit anderen Fahrzeugen zu entgehen trachtet, so lebhaft inne werden, als ob wir selber auf dem schwankenden Verdeck stünden. Wenn wir darauf die schnelleren Töne, welche folgen, in den Geist aufnehmen, dünkt es uns, als tanze eine Schlange dahin, die um die Baumstämme Ringe beschreibend ihren Weg in krummen Linien zurücklegt. Ein andermal verstärken die Spondeen den Eindruck einer langen Zeitdauer; wir lesen bei Platen von der Insel Capri, dasz ihre Bewohner, die Fischer, noch heutzutag so friedlich und glückselig leben, wie ihre urältesten Väter gelebt haben,

Seit diesz Eiland einst vom Sitz der Sirene sich losrisz.

Der Dichter versetzt uns, indem er den Geist durch die Längen zu verweilen zwingt, tiefer und tiefer in die längstverschollenen Zeiten, in das graueste Alterthum zurück, wo diesz Schöpfungsereignisz wahrscheinlich stattgefunden. Ferner, die Unwandelbarkeit eines Vorgangs, die gleichmäszige Gewalt, womit etwas bewirkt wird, vermag man unter Hülfe der Längen hervorzuheben; so heiszt es unter anderm bei der Schilderung des Laufes, welchen ein Dampfboot gegen den Wind unternimmt, von der Rauchsäule:

Aber des Winds Ungunst trieb schnurgrad über das Fahrzeug
die stets rauchende Säule des Dampfes.

Das Schiff verfolgt seine Bahn, der Wind bläs't ihm ununterbrochen entgegen, die Gewalt des Fortrückens sowohl als die des Entgegenwirkens bleibt dieselbe, und so behauptet auch der Strom des hervorkochenden Dampfes eine unveränderte Richtung. Diese Stetigkeit wird durch die gleichwiegenden Sylben vortrefflich abgeschildert; wir sehen die dichte Rauchsäule, trotz ihrer Beweglichkeit, in gleichmäszigem Zuge über das Hintertheil hinausziehen, zusammengeballt und scharf abgestoszen durch den Luftdruck.

§. 137.

Aus kunstreicher Verbindung der Längen und Kürzen endlich, wie sich leicht denken läszt, entspringen kunstreiche Schilderungen der mannichfaltigsten Art. Man wird finden, dasz die geschickte Verschmelzung dieses doppelten rhythmischen Hülfsmittels, die rechtzeitige Anwendung der Spondeen und Daktylen in jeglichem Theile des Verses und die vollkommene Ueberein-

stimmung des jedesmaligen Begriffes mit dem jedesmaligen Takte eine Malerei zu Tage fördert, die bis in die feinsten Schattirungen hinabsteigt, wie ein bildreicher Guckkasten wechselt und sich farbenreich verbreitet.

A. W. Schlegel beschreibt die Herabkunft Ganga's in der hexametrischen Uebersetzung jenes indischen Gedichts, erzählt zuerst, wie die tausenderlei sich begegnenden Schwingungen der hochaufbrausenden Schäume den Himmel bedeckten, gleich weiszwolkigen Schaaren der Schwäne, und setzt dann diese lebendige Schilderung also fort:

Hier jetzt rasch hinwallte die Fluth, dort wand sie sich krümmend,
Breitete glatt sich umher, dann flosz sie gelinde, gelinde,
Bald dann rollten die Wellen sich übergewälzt um einander,
Bald auch sprudelt' empor, bald plätscherte nieder die Stromfluth.

Eine herrliche Zeichnung des mannichfachen Wasserspieles, das der fröhliche Strom in seinem Laufe hervorbringt; er bricht eine Bahn über das Erdreich, gräbt ein Bette mit unaufhaltsamer Gewalt aber bequemt sich dem Widerstand, den er im Dahineilen findet und der bald schwächer, bald stärker ist: diesz alles malt der Dichter sehr sorgfältig aus. Zuerst hat der Strom einen starken Fall, daher die Fluth „rasch hinwallt," wie ein Flusz, der aus Gebürgen herabstürzt; dann weicht er aus, vielleicht vor den Felswänden, die ihm hemmend entgegenstehen, und windet sich in einer Krümmung vorwärts, bis er eine flache Gegend erreicht, wo seine Wasser sich ungestört ausbreiten können: der Spiegel des Flusses glättet sich und er strömt gemächlich dahin. Bei den Worten: „die Fluth flosz gelinde, gelinde," glauben wir das melodische Geplätscher zu vernehmen, das die vollen und ruhig abflieszenden Wellen verursachen, während die schweren Rhythmen im ersten Verse: „hier jetzt rasch hinwallte die Fluth," in Verbindung mit dem Choriambus (wallte die Fluth) die Stärke des Stromfalles ebenso kräftig ausmalen, als nachher vermittelst der Daktylen die Schnelligkeit der Wendung gezeichnet ist, welche das Wasser nimmt, indem von ihm gesagt wird, dasz es sich krümmte und glatt sich umherbreitete. Hierauf führt Schlegel mit der Behendigkeit der Daktylen einen neuen Sturz des Stromes, doch einen Sturz vor, bei dem zugleich die Wasser in ein engeres Bett zusammengedrängt sein müssen, weil die Wellen sich übereinander wälzen und umeinander rollen. Im vierten Hexameter endlich beschreibt er eine doppelte Erscheinung, ein neues Steigen des Stromgewässers, ein abermaliges Sinken; jedes nimmt die Hälfte des Verses ein, und zwar sehr treffend wird das Steigen auf die ersten Füsze verlegt, wo der Sechsmesser, der obengedachten Natur seines Maszes nach, eine Höhe zu erklimmen scheint: das Sinken dagegen auf die zweite Vershälfte, wo der Rhythmus geeignet ist, den allmähligen Fall auszudrücken. Wir werden durch diesen vierten Vers lebhaft an einen mächtigen Springquell erinnert.

§. 138.

Viele Schilderungen, gestützt auf eine derartige Harmonie, versinnlichen ferner das Anmuthige und Würdige in der Darstellung überhaupt.

Man erkennt leicht, wie angemessen die beiden Hexameter, welche von der Herrlichkeit einer Ruine sprechen, durch Mischung der Längen mit Daktylen hinschreiten:

Seit Jahrtausenden ruht, sich selbst hinreichend und einsam,
Voll trotzbietender Kraft, dein fallender Tempel, Poseidon,
Mitten im Haidegefild.

Ihr Gang hat etwas Festliches, wozu sich der Ausdruck einer tiefen Wehmuth gesellt, die jedoch von Sentimentalität weit entfernt ist. Der Dichter hat vielmehr das wahre Gefühl einer männlich empfindenden Seele in das Masz gelegt, während in folgender Schilderung das Anmuthige vorherrschend sein möchte:

Sprich, was reizender ist? Nach Süden die Fläche der Salzfluth,
Wenn sie smaragdgrün liegt um zackige Klippen und anwogt,
Oder der plätschernde Bach nach Norden im schattigen Mühlthal?

§. 139.

So läszt sich denn, je nachdem die Längen oder die Kürzen überwiegend sind, einer Zeichnung bald mehr Ernst und Ruhe, bald mehr Frische und Lebendigkeit verleihen: die Daktylen sind beschleunigend, die Spondeen besänftigend.

In den folgenden vier Zeilen:

Scylla, du bist nicht mehr so gewaltsam, wie du zuvor warst;
Denn es zerfrasz allmählig das Meer die gigantischen Arme,
Jene versteinerten, die du so mörderisch, einem Polyp gleich,
Aus dem Gewog vorstrecktest, im Schwall unermüdlicher Brandung,

fühlen wir uns wie durch einen Zauberschlag an das wogende Meer versetzt; die mächtigen und breithinrollenden Wellen steigen vor unsern Blicken auf und das Getöse der Wasser dringt an unser Ohr, wenn die Musik der vielen Daktylen, die durch Spondeen kaum gedämpft sind, gleichsam durch den Sinn der Worte sich ergieszt. Die männlichen Einschnitte des ersten und dritten Verses scheinen mehr den Schlag der Wasser zu malen, die weiblichen Hauptcäsuren des zweiten und vierten dagegen mehr die Gestalt der gleitenden Wellen nachzuahmen, indem der Dichter den bekannten Strudel bei Sicilien schildert; indessen bilden die männlichen Cäsuren die Mehrzahl, wodurch der Schwung befördert erscheint, und stimmen merkwürdigerweise in allen vier Versen durch einen ziemlich gleichmäszigen Bau der Wörter zusammen, gleichwie die Wasser selbst, die immer und immer wieder sich begegnen und berühren, steigen und sinken, gleiten und schäumen. Im ersten Hexameter erblicken wir das Meer in seiner groszartigen Natur im Allgemeinen vor uns, im zweiten thürmen sich die gewaltigen Wogenkämme vor uns empor, der dritte vermehrt den Eindruck dieser Erscheinung, indem die Wellen bei den Worten: „die du so mörderisch“ gleichsam den Gipfel erreichen, und im vierten breiten die Wasserlinien sich abermals lang aus, um alsbald unter einander ringend zu zerschäumen, so dasz wir am Schlusse den ganzen gefährlichen Strudel in ein einziges Bild zusammengefaszt überschauen. Die Frische und Natürlichkeit eines Homer weht uns aus solcher Zeichnung entgegen. Scheint diesz besonders gelungen durch ein vorwiegend daktylisches Gepräge der Hexameter, so werden wir an einem andern Beispiele gewahren, dasz die Spondeen, sobald sie vorherrschen, in diesem Verse den Ernst und die Ruhe der Darstellung begünstigen, wie es dem gesetzten Ausdruck der Erzählung angemessen ist. Der Dichter sieht auf einem Felsen

— — — ein zerfallendes Vorwerk,
Mit Schieszscharten versehn; sei's dasz hier immer ein Wachtthurm

7 *



Ragte, den offenen Strand vor Algiers Flagge zu hüten,
Die von dem Eiland oft Jungfrauen und Jünglinge wegstahl;
Sei's dasz gegen den Stolz Englands und erfahrene Seekunst
Erst in der jüngeren Zeit es erbaut der Napoleonide.

Eine würdevolle und majestätische Folge der Rhythmen, entsprechend dem bedeutsamen Inhalt, welcher zwei für die Bewohner jenes Gestads wichtige historische Ereignisse in groszen Zügen umfaszt.

§. 140.

Hier möchte denn auch das eigentliche Bett zu finden sein, in welchem der Strom des Hexameters für gewöhnlich hinrollt, bis er Gelegenheit hat, sich in besondere Empfindungen zu ergieszen und auszerordentliche Bilder hervorzurufen: aus der Harmonie der Form mit dem Gedanken erwächst die Malerei überall, wo zu malen ist.

Wir dürfen nicht wähnen, dasz dem Zufall hierin viel zu verdanken sei; der Dichter in wahrhafter Begeisterung, welche seinen Blick schärft, trifft überall das Rechte und am meisten Angemessene: wie die Fluth seiner Gefühle und die Klarheit seiner Vorstellungen beschaffen ist, regelt er den Stromlauf des Rhythmus bis in die geringfügigsten Einzelnheiten, vorausgesetzt, dasz er die Sprache und das Masz vollkommen bewältigt wie ein Virtuos sein Instrument. Das Nachempfinden solcher Kunst beruht auf unverletzter Frische der Seele und unverdorbenem Geschmack, wie er erforderlich ist, um die Schönheit der Natur zu begreifen.

§. 141.

Die obenangeführten Beispiele decken die glückliche Beschaffenheit der ebenso einfachen als strengen Form des Hexameters auf. Ist ihre Anzahl auch zu gering, um das weite Feld zu umschreiben, das hier dem Dichter für die Anpflanzung seiner Gedanken geöffnet ist, entfalten sie doch eine Menge Zweige des gesangumtönten Baumes und lassen ahnen, welchen Reichthum von Anschauungen der richtig und wohlgebaute Hexameter unter Dach und Fach aufnehmen, nähren und erziehen kann.

Je häufiger künftige Dichter unter den Schutz dieser Form flüchten, destomehr wird die Fülle seiner Fähigkeiten überraschen. Allerdings verschlieszt sich, wie es scheint, das deutsche Heldengedicht dem Hexameter, weil sein Kreis für unser Wort enger ist, als er es für die griechische Zunge war, und wir können daher nicht von ihm dasselbe rühmen, was A. W. Schlegel von dem hellenischen so richtig bemerkt, indem er von diesem sagt, dasz er den Olymp des Epos, das gewaltige Bild, in den Schoosz seiner kreiszenden Fluth ruhig umfassend aufnehme. Doch eignet er sich, wie schon oben angeführt wurde, für kürzere Gedichte vortrefflich, seine Schwingen tragen weit und hoch, so dasz wir uns auf manchem Fluge der Phantasie seinem Sattel getrost anvertrauen können. Im Uebrigen paszt auch auf den unsrigen jene Einleitung, welche Schlegel seiner bereits durchsprochenen Charakterisirung dieser Form vorausgeschickt hat:

Gleichwie sich dem, der die See durchschifft, auf offener Meerhöh
Rings Horizont ausdehnt, und der Ausblick nirgend umschränkt ist,
Dasz der umwölbende Himmel die Schaar zahlloser Gestirne,
Bei hellathmender Luft, abspiegelt in bläulicher Tiefe:
So auch trägt das Gemüth der Hexameter.

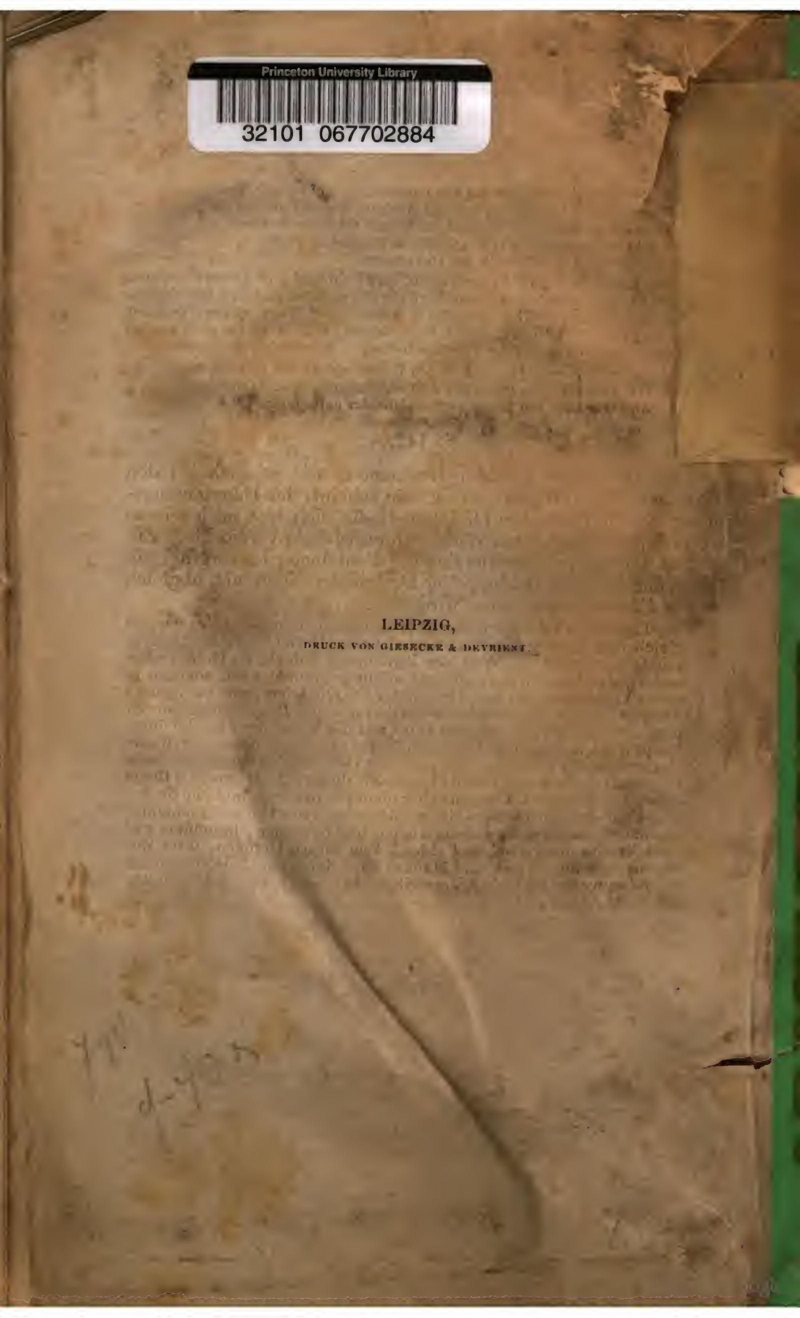
Auch möchten wir nicht bestreiten, was Schlegel und Andere meinen, dasz der Hexameter zur Grundlage für die meisten anderen Rhythmen, die gleichsam aus ihm allmählig hervorgewachsen wären, gedient habe. Schlegel fügt nämlich noch hinzu, indem er in eine antike Vorstellung eingeht, der Hexameter sei

— — — urväterlich so den Geschlechtern der Rhythmen,
Wie vom Okeanos quellend, dem weithinströmenden Herrscher,
Alle Gewässer auf Erden entrieselen oder entbrausen.

§. 142.

Im Deutschen war der Hexameter, wie es auch bei den Griechen der Fall gewesen zu sein scheint, der Hauptanfangspunkt der rhythmischen Dichtkunst, die sich erst nach seinem von Klopstock beseelten Wesen zu entwickeln vermochte. Zunächst finden wir, dasz aus ihm der Pentameter hervorging, ein Vers, der ebenfalls auf doppelter Dreigliederung beruht, obgleich er der Fünfmesser genannt wird.

Eigentlich sollten wir diesen erstgeborenen Sohn des Hexameters gleich hier in seinen verwandtschaftlichen Beziehungen und Eigenschaften beleuchten. Weil der Pentameter jedoch, im Gebiet edler und ernster Darstellung, niemals allein gebraucht wird, sondern in steter Verbindung mit dem Hexameter das Distichon, eine zweizeilige Strophe, bildet, so scheint es rathsam seine Besprechung soweit hinauszuschieben, bis wir den Blick auf die Kunst der Strophe überhaupt richten können. Auszerdem giebt es verschiedene daktylische Formen oder Versmasze, die von dem Hexameter abgeleitet zu sein scheinen: theils länger, theils kürzer als dieser, theils gereimt, theils reimlos angewendet, übrigens aber nicht wie der ursprüngliche Sechsmesser in einfachen Reihen sich wiederholend, sondern aufgeschichtet zu mannichfaltigen Strophengerüsten und Systemen, besonders auf dem Reiche des lyrischen Feldes. Von diesen Gefügen, ihrer Zusammensetzung, Musik und Malerei wird daher ebenfalls erst, nach Schilderung der einfachen Versreihen, in einem späteren Abschnitte die Rede sein.



LEIPZIG,
DRUCK VON GIESECKE & DEVRIENT.